DAS WESEN DER FRANZÖSISCHEN KUNST IM SPÄTEN MITTELALTER

(1350–1500)

Ein Versuch

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

Vorgelegt von

PAUL LEONHARD GANZ
von Basel und Zürich

Angenommen
auf Antrag von Herrn
Prof. Dr. Konrad Escher

PRESTEL-VERLAG GMBH · FRANKFURT AM MAIN

1937

PAUL LEONHARD GANZ

DAS WESEN DER FRANZÖSISCHEN KUNST IM SPÄTEN MITTELALTER

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507203_0011

DAS WESEN DER FRANZÖSISCHEN KUNST IM SPÄTEN MITTELALTER

(1350–1500)

Ein Versuch

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

Vorgelegt von

PAUL LEONHARD GANZ
von Basel und Zürich

Angenommen
auf Antrag von Herrn
Prof. Dr. Konrad Escher

PRESTEL-VERLAG GMBH · FRANKFURT AM MAIN

1937

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Der vorliegende Teildruck bietet nur die Abschnitte I–III der insgesamt 6 Abschnitte umfassenden Arbeit. Die vollständige Ausgabe, mit Abbildungen illustriert, erscheint gleichzeitig in der Reihe «Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte», die vom Prestel-Verlag in Frankfurt am Main herausgebracht wird.

INHALTSVERZEICHNIS

Die Aufführung der Vergleiche mit nichtfranzösischen Kunstgebieten findet im Inhaltsverzeichnis absichtlich nicht statt, da dieselben nicht regelmäßig im Text eingefügt sind und deshalb die Einheit des Überblickes stören würden.

EINLEITUNG 7

I. ABSCHNITT

Der französische Mensch

Land, Klima, Bodenertrag, Charakterbildung. . 12

II. ABSCHNITT

1. Teil: Die Gesetze der Formgebung und des Bildaufbaues

Formgebung: Ruhige Klarheit und Unterteilung der Linie. – Bezüglichkeit und Abstand der Linien unter sich. – Regelmäßige, geschlossene Flächenformen 16

Bildaufbau: Intuitive Verhältnismäßigkeit und deduktive Einheit. Bestimmte Flächenlage, gegenseitige Bezüglichkeit und Wirkungsflächen der Formkörper. Rolle der Bildachse. Vergleich mit der Heraldik. Beschränkte Anzahl der Aufbauordnungen 18

Dauernde Gültigkeit der gefundenen Gesetze: Die verhältnismäßige Aufteilung der Bildfläche haftet a) in der begrifflichen Darstellung an den Formkörpern selbst (bzw. an ihren unsichtbaren Wirkungslinien); b) im Übergangsstil an den Begrenzungslinien der flächenhaften Hintergrundskulissen; c) in der erscheinungsmäßigen Darstellung an den räumlichen Konstruktionslinien 23

2. Teil: Die Gesetze der Farbgebung und der Farbanordnung

Veränderliches Verhältnis von Form und Farbe: Ergebnisse der Formbetrachtung gelten grundsätzlich auch für Farbgebung 25

Dauernde Gültigkeit der Farbgesetze: Die Bezüglichkeit der Farbgebung haftet a) in der begrifflichen Darstellung an den bloßen (begrifflich unterschiedenen) Farbwerten; b) im Übergangsstil an einer begrifflichen Unterscheidung in Erscheinungskategorien; c) in der erscheinungsmäßigen Darstellung an den natürlichen Wirkungswerten 26

Farbgebung im einzelnen: Weiche Absetzung der Einzelfarben (Angleichung der Hauptfarben, sich ergänzende Nebenfarben, Anklang). Differenziertheit der Tonwerte (Variierung). Farbenauswahl 29

Verteilungsmöglichkeiten: Unmittelbare und verschränkte Entsprechung, vollständige Verschiedenheit 31

III. ABSCHNITT

1. Teil: Das Verhältnis von Inhalt und Form

Verbildlichung: Inhalt wirklich (real) begrifflich festgelegt im Zustand des ruhenden Seins. Auswahl der dem Wesen eines Inhalts am besten entsprechenden Stellung in der Verbildlichung. – Vernünftig-anschauliche Regelung zwischen Inhalt und Form, Wirkungsberechnung. – Übereinstimmung von Formwerten und Inhaltswerten bis ins einzelne (Eindruck von Art und Wichtigkeit des Inhalts in der Form) 36

a) Den (im Wandel der Zeit veränderlichen) begrifflichen Inhaltseinheiten entsprechen vernünftig-anschauliche Formeinheiten 40

b) Den (im Wandel der Zeit veränderlichen) inhaltlichen Beziehungen entsprechen – vernünftig-anschauliche – formale Beziehungen 41

c) Den (im Wandel der Zeit veränderlichen) inhaltlichen Betonungen entsprechen – vernünftig-anschauliche – formale Betonungen. Maßgebend sind: die Form an sich und das Verhältnis zu anderen Figuren; andere Mittel 42

Inhaltlich-formaler Bildaufbau. Anordnung der Figuren im Gesamtbild (Bildort). Klare Umgestaltung unübersichtlicher Inhalte. – Beschränkung der Inhalte. – Anschaulich-vernünftige Vollständigkeit aller dargestellten Inhalte 44

2. Teil: Bewegung und Bildgeschehen

Ruhende Bewegungsinhalte. Richtungsausgleich der Bewegungen. Gleichzeitigkeit des Bildgeschehens. Sonderung der Einzelszenen in der mittelalterlichen Szenenreihung. Bildinhalte als einheitlich-ruhende Schaustellungen 48

3. Teil: Der Bildraum

Anschauliche Raumdarstellung (Konstruktion senkrecht zur Bildfläche). – Raumeinheit (Bezüglichkeit der Raumangaben und Begrenzung). – Abschluß nach vorn (Darstellungsmittel: Trennungswände und Verhältnismäßigkeit der Bildinhalte zur idealen Vordergrundsfläche). – Inhaltliche Bedeutung des Raumes. – Raum eine abgerückte Bühne, ein flächenhaft dargestellter anschaulicher Bildbegriff 54

EINLEITUNG

Die Ziele, die sich die vorliegende Arbeit zu geben versucht, waren bereits ein Ergebnis längerer Untersuchungen, die ihrerseits bei einer vollständig verschiedenartigen Aufgabe ihren Ausgangspunkt genommen hatten. Erst vom Augenblick an, da sich diese Ziele in ungefähren Umrissen in der Vorstellung zusammenzusetzen begannen, konnte Gefundenes und noch zu Findendes zusammengestückt werden, durch Gesetze, die einen endlichen Kreis dermaßen ordnend umschlossen, daß alle Lücken in ihm offensichtlich werden mußten. Dieses Geständnis könnte zu der Annahme verleiten, als ob sich die nachfolgenden Ausführungen in irgendeiner Hinsicht Vollständigkeit anmaßten: solchen Erwartungen tritt schon die Überschrift entgegen. Es handelte sich bei dem eben verwendeten Gedankenbild vielmehr um ein abschätzendes Überblicken aller denkbaren und möglichen Fragestellungen, aus denen bestimmte, die in einem engeren Verhältnis zueinander standen, ausgewählt wurden.

Die erste, von außen her gestellte Aufgabe setzte sich zum Ziel, den französischen Einfluß im Werke des schwäbisch-oberdeutschen Malers Konrad Witz festzustellen. Langsam weitete sich die Fragestellung auf Grund des Versuchs einer scharfen Umreißung der verschiedenen deutschen und französischen Besonderheiten zu einer grundsätzlichen Gegenüberstellung der beiden künstlerischen Bekenntnisse. Um der Arbeit einen festen Mittelpunkt zu geben, wurde dann die Betonung auf die französische Seite gelegt; die Verhältnisse in der deutschen Kunst, sowie diejenigen in der noch hinzugenommenen italienischen, wurden als fruchtbare und klärende Vergleiche an zweckdienlichen Stellen – ohne besondere Ordnung – beigefügt. Es war kein Zufall, daß schließlich der französischen Kunst die erste Aufmerksamkeit zufiel; denn ihr wohnt eine außerordentlich starke Gesetzmäßigkeit inne, die jeder grundsätzlichen Betrachtung einladend entgegenkommt.

Die allgemeinen Fragen, denen sich das Interesse zuwandte, waren folgende: 1. *Was* ist das volkstümlich Besondere im französischen Kunstschaffen? 2. *Wann* ist der Zeitpunkt seines Werdens und seiner Erfüllung? 3. *Warum* kommt dieses Besondere zustande? (Welches sind die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge?)

Die beiden ersten Fragen beantworten sich aus dem Tatsachenmaterial, und zwar ist die eine absolut, d. h. sie sucht nach einer (mehr oder weniger) konstanten Größe, die andere relativ, indem sie die Begrenztheit jener Konstanz festzustellen sucht; die letzte Frage geht auf die verschiedenen genetischen Voraussetzungen aus, die die vorher gemachten Feststellungen als Gesamtheit bedingen. Die absolut-konstante Komponente in der wissenschaftlichen Definition französicher Besonderheiten ergibt sich aus den volksmäßig bedingten, die relativ-variable aus den wirtschaftlich-gesellschaftlich, also zeitlich bedingten Gesetzmäßigkeiten. Jede der beiden grundsätzlichen Tatsachenfragen des *Was* und des *Wann* verlangt nach den entsprechenden Erklärungen des *Warum*. Die Geschichte der künstlerischen Entwicklung (und darüber hinaus die politische und kulturelle Geschichte schlechthin), die sich einerseits absolut nach Völkern, anderseits relativ nach Epochen scheiden läßt, offenbart sich als das Produkt eines konstanten (trennenden) volkspsychologischen und eines variablen (verbindenden) wirtschaftsgeschichtlichen Faktors. Sie ist das Ergebnis aus dem Widerstreit von – völkisch bedingtem – Geist und – zeitlich bedingter – «Materie» (bzw. System der Auswertung der Materie).

Eine Feststellung – irgendwelcher Art – ist nur dann von erkenntnismäßigem Wert, wenn sie sich in ein allgemeingültiges Gesetz kleiden läßt; die Haupterfordernisse zur Erhebung von Gesetzmäßigkeiten sind jedoch a) materiell: größtmögliche Genauigkeit der Tatsachenfeststellung, b) geistig: eine objektiv-reale, logisch-deduktive Erklärung. Was die materielle Ausbeutung der Unterlagen anbetraf, so war die Untersuchung – entsprechend der Beschaffenheit des zu behandelnden bildlichen Stoffes – an eine systematische Beobachtung (und – im Falle der Notwendigkeit oder Wünschbarkeit – an Messungen) gebunden; die Erklärung griff – grundsätzlich – auf eine allge-

meine Völkerpsychologie sowie deren Voraussetzungen und, wenigstens andeutungsweise, auf die Hauptlinien der wirtschaftlichen (gesellschaftlichen) Entwicklung zurück. Daß die als Ideal vorschwebende Einheit mathematisch genauer Messung und Feststellung und psychologisch-wirtschaftlicher Erklärung auch nicht im entferntesten erreicht wurde, war eine Einsicht, die sich leider erst nach der Niederschrift genauer formulieren ließ. Insbesondere die kausalen Ableitungen, die geistig von viel größerem Interesse sind als die bloßen Feststellungen, sind zu kurz gekommen, was jedoch nicht verwunderlich ist, wenn man weiß, wie selten die Hinweise sind, die die heutige Kunstwissenschaft diesbezüglich bietet (1).

Während deshalb die eigentlichen historisch-psychologischen Unterbauungen die Arbeit im großen und ganzen nur einführend und abschließend rahmen, ist dem formalen Problem die größte Aufmerksamkeit zugewendet. An den inhaltslosen, deshalb objektiv erfaßbaren formalen Kategorien der Form und der Farbe wird vorerst das allgemeine, volksbedingte Formgefühl aufgezeigt, aus dem dann die – aus ihm hervorgehenden – im Wandel der Zeit veränderlichen maßgeblichen Grundsätze des Bildaufbaues abgeleitet und, nach der Feststellung des Verhältnisses von Inhalt und Form (das im Mittelpunkt der Verbildlichung schlechthin steht) an inhaltlichen Unterlagen erhärtet werden. Die *Form* des Bildaufbaues einerseits (Gestaltung: formale Komponente der Verbildlichung), die *Art* der inhaltlichen Verbildlichung anderseits bilden die erwünschten einwandfreien objektiven Ausgangspunkte zur Ermittlung zweier bei jedem Volk verschiedener psychologisch bedingter Größen: des Erfassungsvorganges und des Verhältnisses des Betrachters zum Bild. Eine Vollständigkeit hinsichtlich aller möglichen und denkbaren Feststellungen wurde nirgends angestrebt, wenn dieselben für den Lauf der Untersuchungen nicht notwendig waren. Im Hintergrund aller Überlegungen stand immer der Gedanke an die geschlossene Ganzheit aller volkstümlichen Besonderheiten und nicht derjenige an die Darlegung aller besonderen Einzelheiten. Unter Ganzheit ist jedoch der organisch-natürliche Kreislauf der bildlichen Mitteilung: Zustandekommen, Festgehaltenwerden und Wiederaufgenommenwerden verstanden.

Obgleich nun alle Feststellungen auf die Erfassung allgemeiner, volksbedingt-dauerhafter Gesetzmäßigkeiten ausgehen, konnten dieselben doch nicht während der ganzen Dauer ihres Bestehens nachgewiesen werden. Aus praktischen *und* aus rationellen Erwägungen heraus mußten der Arbeit zeitliche Grenzen gesetzt werden. Der zeitliche Einsatzpunkt der Untersuchungen war aus äußerem Anstoß gegeben. Es handelte sich also darum, eine vernünftige beidseitige Abgrenzung zu finden. Auch diese war verhältnismäßig selbstverständlich; das Spätmittelalter, als Übergangszeit, ist in der Kulturgeschichte bereits ein Begriff geworden, den man, wie z. B. Huizingas Buch (2) beweist, wohl als Einheit zusammenhängend behandeln kann. Diese Epoche des Überganges mit ihren vielfältigen und sich schnell ablösenden Erscheinungen war für die vorliegende Arbeit deshalb von besonderem Vorteil, weil sie Gelegenheit bot, die Gültigkeit der als volksbedingt-dauerhaft aufgestellten Gesetze im Laufe der einschneidensten Umwandlungen, die die abendländische Geschichte, mit Ausnahme des 19. und 20. Jahrhunderts, kennt, zu beweisen. Der Zeitpunkt der Entstehung dieser Gesetze lag darin nicht einbeschlossen; doch wurde auf ihn sowie auf das Fortwirken der gefundenen Grundsätze über den zeitlichen Endpunkt der Abhandlung hinaus im Rahmen des abschließenden historischen Erklärungsversuches hingewiesen.

Die Untersuchung ging in allen Punkten vom materiellen Tatsachenbestand aus und zog die charakterologischen und geschichtlichen Erklärungen erst nachträglich ergänzend in den Kreis der Betrachtung, und zwar hielt sie sich vorerst, aus technisch-systematischen Gründen, fast ausschließlich – ohne jedoch irgendeine für die angestrebten Ergebnisse völlig belanglose Voll-

(1) In diesem Zusammenhang möchte ich Herrn Prof. Karl Meyer, Zürich, für die lebendigen Anschauungen danken, die mir seine Vorlesungen und Übungen vermittelten. Leider brachte es die Begrenzung der Arbeitszeit mit sich, daß die Beziehungen zur Geistes- und Wirtschaftsgeschichte nicht mehr dem eigenen Bedürfnis entsprechend ausgebaut werden konnten.

(2) Herbst des Mittelalters. München 1924.

ständigkeit des Materials anzustreben – an die übrig gebliebenen Tafelbilder der behandelten Epoche, wandte sich dann aber auch, infolge deren spärlicher Erhaltung, den zahlreich vorhandenen Buchmalereien zu.

Heute ist die Anschauung verbreitet, daß die gegenwärtig noch bestehende geringe Zahl spätmittelalterlicher französischer Tafelbilder als Beweis für die künstlerische Unproduktivität Frankreichs in dieser Zeit anzusehen sei. Dieses Urteil hält keiner tiefergehenden Prüfung stand. Abgesehen davon, daß zeitgenössische und spätere Urkunden den Umfang der Produktion und ihr Vorhandensein bis ins 16. und 17. Jahrhundert ziemlich einwandfrei erhellen, und daß die geradezu außerordentlich reiche Buchmalerei ein noch lebendes Zeugnis für die Schaffenskraft Frankreichs im ausklingenden Mittelalter ablegt, läßt sich auch die große Vollendung der bestehen gebliebenen Tafelwerke nur als Ergebnis einer stetigen handwerklichen und künstlerischen Fortbildung und Überlieferung und einer ausgewählten Erfahrung verstehen. Eine schwache Produktion zieht immer auch eine Stockung der künstlerischen Entwicklung nach sich. Die Erklärung für die Dürftigkeit des Denkmälerbestandes muß von umfassenderen Voraussetzungen ausgehen. Es liegen zwei Gründe vor.

Der erste ist wirtschaftlich-soziologischer Art und unterstützt die herrschende Meinung in gewissem Maße. Frankreich war im 14. und 15. Jahrhundert vorwiegend Agrarland mit der diesem entsprechenden feudal-aristokratischen Gesellschaftsordnung. Die Industrie war unbedeutend, die Rolle der Städte relativ klein, die Stellung des Bürgertums deshalb – wenigstens im Verhältnis zum Reich und zu Italien – schwach. Folglich war der Kreis der kaufkräftigen Auftraggeber für künstlerische Unternehmungen recht beschränkt und setzte sich hauptsächlich aus dem Adel und der (ebenfalls einfluß«reichen») Geistlichkeit zusammen. Die Gemälde wanderten in die Schlösser, Bischofskirchen und Stifte und nicht in die Bürgerhäuser und Pfarrkirchen. Dabei mögen die kunstliebenden weltlichen und geistlichen Herren einerseits den der Weite ihrer Sitze und Kathedralen entsprechenden Monumentalwandschmuck (Wandgemälde und -teppiche, Scheiben), anderseits den dem verständnisvollen Genuß zugänglichen Buchschmuck (3) besonders begehrt haben.

Die Produktion an Tafelbildern war also – grundsätzlich durch die *Art* der Gesellschaftsordnung, im besonderen durch die praktischen *Wünsche* des engen Auftraggeberkreises bedingt – kleiner als anderswo, aber die damit begründete Einschränkung entspricht doch noch nicht dem heute Vorhandenen. Es müssen verhältnismäßig große Lücken entstanden sein. Wenn auch durch die Verwüstungen des 100jährigen Krieges mehr zugrunde ging als anderswo zur gleichen Zeit (4), so liegt doch der wesentlichste Grund für das Ausmaß der Verluste durch die Zeit im französischen Charakter selbst beschlossen. Der Franzose bewertet die Kunst überwiegend nach ästhetischen Grundsätzen, denen starke Absolutheitstendenzen innewohnen. Diese Grundsätze sind zwar durchaus völkisch bedingt, aber sie verändern sich nichtsdestoweniger im Verlauf der Zeiten. Die starken Wandlungen, die das Schönheitsideal und damit auch das Werturteil über künstlerische Leistungsfähigkeit besonders im 16. Jahrhundert durchmachte, mußten die Brücken des Verständnisses, die in die Vergangenheit führten, abbrechen (5). Der «klas-

(3) Guillebert von Metz behauptet, um 1400 arbeiteten 60000 (!!) Buchmaler und Kopisten in Paris. (Vgl. F. Winkler: Die flämische Buchmalerei des 15. u. 16. Jahrh. München 1925.) Wenn auch die unsinnige Zahl an und für sich nichts bedeutet, so ist sie doch ein Zeichen, daß das Gewerbe wirklich fruchtbaren Boden hatte.

(4) Die im Schloß Bicêtre aufbewahrte große Bildnissammlung des Herzogs von Berry wurde noch zu Lebzeiten des Fürsten im 100jährigen Krieg zerstört. (Vgl. Paul Durrien: La peinture française au 14e et 15e siècles. In Michel: Histoire de l'art III, 1, 138 u. 145. Paris 1909/10.) – Die Sainte Chapelle von Vincennes, in der sich die lange gesammelten Kostbarkeiten der Valois befanden, wurde nach der Schlacht von Azincourt vom Pariser Mob so gründlich ausgeraubt, daß die Engländer 1420 nur noch «einen schwarzen Marmoraltar, einen Sessel und eine zerrissene Decke vorfanden». (Vgl. Lemoisne: Die gotische Malerei Frankreichs im 14. u. 15. Jahrh. Florenz Berlin 1931.)

(5) Im Katalog der Bildersammlungen des Markgräfler Hofes in Basel (Ende 18. Jahrh.) sind z. B. die Witzschen Gemälde mit Bemerkungen wie «sehr unkenntbar» oder «gänzlich veraltet» versehen. Ein Teil dieses Werturteils geht zu Lasten der Zeit, ein anderer aber zu Lasten der das 18. Jahrh. beherrschenden französisch-absoluten Geschmacksrichtung.

sische Stil», der sich als Höhepunkt des Erreichbaren betrachtete, bereitete den gotischen Kunstwerken, insofern sie beweglich waren und dauernd störend wirkten (6), das Grab. Fast der gesamte Kunstbesitz früherer Zeiten befand sich in den Händen des Adels und der Geistlichkeit, den Nachkommen der mittelalterlichen Auftraggeber, und gerade diese Stände waren es, die sich am intensivsten nach den neuen Idealen formten und sich mit neuer Kunst umgaben. Besonders schonungslos in seinen Ausmerzungsbestrebungen alter Kunstwerke war das 18. Jahrhundert (7), aber die «Reinigungs»bewegung dauerte über die Revolution hinaus noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein fort (8). Da auch heute noch das Interesse an der «primitiven» Malerei in Frankreich selbst gering ist, werden die vorhandenen Denkmäler außerhalb von Paris noch oft mißachtet (9). Damit wird die bereits zum kunstgeschichtlichen Dogma gewordene Vorstellung vom Fehlen einer spätmittelalterlichen Tafelmalerei von Frankreich aufs beste unterstützt.

Was nun den Weg der methodischen Untersuchung anbelangt, so hat sich die neuere formalwissenschaftliche Untersuchung bis jetzt mit Vorliebe der größten europäischen Spannung Nord-Süd zugewandt (10) und den Weg der sanfteren Übergänge im Westen übergangen. Auf der einen Seite ist es natürlich, daß jede neu sich bildende Methode vorerst die stärksten Gegensätze erfaßt, auf der anderen Seite ist es auch naheliegend, daß diese spezifisch deutsche Art der analytisch-systematischen Betrachtung sich vorerst dem Eigenen und dann dem innerlich Verwandten zuwendet. Deutsches und Italienisches standen seit der Renaissance in einer gewissen ergänzenden Beziehung, während das Französische, trotz seiner Einflüsse auf beide Seiten, stärker für sich steht. Der französischen Kunstgeschichte liegt das analytische Vorgehen fern. Der Franzose ist, selbst als Historiker, zu real veranlagt, als daß er die so ungleichartigen künstlerischen und wissenschaftlichen Betrachtungsweisen miteinander verquickte. Er kennt einerseits die meist literarisch gefärbte Ästhetik, anderseits die archivalische Forschung. Auch ein wirkliches Sichvertiefen in den Geist – nicht in die Geschehnisse – der Vergangenheit und seiner genetischen Voraussetzungen fällt ihm schwer, da er, aus seinem Wesen heraus, zu nachhaltig in der Gegenwart und deren Wegbereitungszeit verankert ist, als daß er, durch Erfassen andersartiger geistiger Einheiten – bilden sie auch seine eigene Vergangenheit – seine augenblickliche Auffassung zu relativisieren für wünschbar erachtete.

Und doch ist die formalanalytische Betrachtung auch der französischen Kunst des Spätmittelalters eine notwendige Aufgabe, deshalb auch nicht undankbar, weil sie, wie wir sehen werden, ebenso eigenartige Gesetze hat wie die deutsche oder die italienische. Der Formanalyse ergibt sich die Eigenständigkeit und darüber hinaus die außerordentliche Geschlossenheit des französischen Form- und Kompositionsgefühls, das in seiner organischen Vollendung in der Gotik die größte formale Schöpfung des abendländischen Mittelalters bedeutet und jahrhundertelang Europa Formanregungen verlieh.

Nun ist jedoch abschließend noch zu bemerken, daß gerade die Formbetrachtung nicht auf sich selbst beruhen darf, wenn sie nicht zu völliger geistiger Unfruchtbarkeit führen soll. Sie darf

(6) Die verschlossenen Buchmalereien in den Bibliotheken blieben natürlich unversehrt.

(7) Geignières kennt z. B. im 17. Jahrh. noch eine Menge mittelalterlicher Kunstwerke, die heute nicht mehr bestehen. – Zu Beginn des 18. Jahrh. ließ z. B. der Bischof von Amiens über 100 Tafelbilder des Puys d'Amiens (einer städtischen Gilde) vom Kanzelaufgang wegräumen, da sie ihn beim Aufstieg behinderten. (Vgl. Jacques Dupont: Le sacerdoce de la Vièrge. Gazette des Beaux Arts, 1932, II.)

(8) Die Gleichgültigkeit, mit der man heute noch den Denkmälern der gotischen Epoche gegenübersteht, ergibt sich aus der von Lemoisne (a. a. O.) beklagten Tatsache, daß die meisten von den Monuments Historiques im 19. Jahrh. aufgenommenen alten Wandmalereien heute verschwunden sind. – In Avignon und Villeneuve wurden die Köpfe der Figuren bis in die 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts mit Vorliebe von den «Kunstfreunden» als Andenken und Handelsobjekt von der Wand gelöst. (Vgl. Gelis-Didot-Laffillée: Peinture monumentale en France. Paris o. J.)

(9) Herr Fernand Mercier fand nach der Übernahme des Museums von Besançon 20 gotische Tafelgemälde in den zurückgestellten Beständen vor. In den Sälen des Museums war kein einziger Primitiver ausgestellt gewesen. Herrn Mercier bin ich für mehrere freundliche Aufklärungen ähnlicher Art zu bestem Dank verpflichtet.

(10) Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. – Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.

nicht höher als ein sozusagen notwendiges Übel und Mittel zu tieferliegender Erkenntnis gewertet werden. Sie ist eine notwendige Stufe in der Entwicklung der Kunstwissenschaft und liegt auf dem eigengesetzlichen Weg, den jede systematische Erforschung einschlägt. Wölfflins noch stark subjektive Formästhetik war ein unbewußtes Abweichen von den sich in Bälde erschöpfenden geschichtlichen und stilkritischen Aufgaben der Kunst*geschichte*, die mit der Sichtung und Ordnung des wesentlichen Materials ihrem Ende entgegengehen (in jeder geschichtlichen Frage liegt das Endliche von vornherein beschlossen); zugleich war sie die einzig mögliche Richtung, wissenschaftliche Ordnung in persönliche Werturteile zu legen. Seither sind ihr objektiv systematisierende Arbeiten einerseits und geistesgeschichtliche andererseits gefolgt. Doch wird noch allzuoft beim bloßen methodischen Feststellen stehen geblieben und erkenntnismäßigen Folgerungen ausgewichen. Der Weg der Zukunft ist klar aufgezeigt; er weist auf die Verknüpfung der Kunstgeschichte mit einer historischen Psychologie, die die Ergebnisse mit dem Menschen, ihrem geistigen Ausgangs- und Endpunkt, wieder in Verbindung bringt und allein ein wirkliches erkenntnismäßiges Verständnis für die Besonderheiten der Völker, Zeiten und Individuen gewährleisten kann. Wir leben in einer Zeit großer Umwandlungen und sehen die Weltordnung überall in Umbildung begriffen. Eine Menschheit, die nicht mehr vom wohlversorgten Besitz lebt, sondern die ihre Kräfte für den Kampf ums tägliche Brot anspannt, hat weniger Zeit und Raum zum Aufhäufen von bloßem Wissen; sie verlangt nach fruchtbarer Erkenntnis, die den Geist weitet und für die Gegenwart nutzbar ist. Die Rationalisierungsgesetze des Lebens unserer Zeit sind für alle Gebiete von Bedeutung. Sie beschränken sich nicht auf die Wirtschaft; sie zwingen sich unbefragt auch der Wissenschaft und der Kunst auf und leiten den einzelnen – ob es ihm bewußt wird oder nicht – in ihrem Sinne.

Ich möchte nicht versäumen, an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Konrad Escher, Zürich, meinen Dank für das freundliche Interesse, das er meiner Arbeit durch deren ganzen Verlauf entgegengebracht hat, auszusprechen. Zu Dank verpflichtet bin ich auch Herrn Dr. Rudolf Kaufmann, Basel, sowie Herrn Prof. Dr. Hans Rudolf Hahnloser, Bern, für ihre freundschaftliche Kritik und für methodische Winke.

DER FRANZÖSISCHE MENSCH

Jedes Kunstwerk ist ein Kristall, aus dessen Formen Schlüsse auf die formende Kraft gezogen werden können. Die Feststellung von Gesetzmäßigkeiten, die sich mit Hilfe des Auges aus diesen Formen unmittelbar erschließen lassen, verlangt nach einer vertiefenden ursächlichen Erklärung und drängt so zur Ergründung der Kräfte, die in dem menschlichen Erzeuger jener betreffenden Formen beieinander wohnen, und darüber hinaus noch zur Erfassung der ursprünglichsten Größen, die einen Menschen selbst und jede seiner Äußerungen in ihrem Werden bedingen. Auf diese Weise wird das Kunstwerk aus einer abgesonderten und selbstwertenden Betrachtung, wie sie heute üblich ist, herausgelöst und in Beziehung gebracht zu den allgemeinen Kräften geschichtlichen Wachstums. Eine ästhetische oder formale Problemstellung kann nur eine Bereicherung erfahren, wenn diese Beziehungen mitberücksichtigt werden, denn ohne deren Wahrnehmung fehlt an der geschlossenen Ganzheit eines Kunstwerkes jener Atemzug, der aus einem willkürlichen Ergebnis menschlicher Betätigung eine lebendig gewachsene Frucht macht. Diese Bedingtheit des schöpferischen Geistes wird da, wo es sich darum handelt, das Wesentliche eines bestimmten Kunstkreises in Gesetzen festzuhalten, zu einer allgemeinen Bedingtheit, die als Bindeglied zwischen der scheinbaren Zufälligkeit der Leistungen eines Einzelnen und den Auswirkungen der Eigenschaften einer größeren Gemeinschaft, denen sich keiner entzieht, besteht. Die wichtigsten Voraussetzungen, die für das Zustandekommen und Bestehen völkischer Besonderheiten in der Kunst maßgebend sind, wenigstens *anzudeuten*, soll hier ein Versuch gemacht werden, um damit die allgemeinen Gesetze der französischen Bildgestaltung in den Eigenschaften des Volkes, das sie geschaffen hat, zu verankern. Damit man das Wesen einer Kunst voll erfassen kann, gilt es das Wesen des Volkes, das sich in ihr mitteilt, kennenzulernen.

Ein Volk jedoch ist nicht von vornherein gegeben: auch ein Volk wird in seinen Eigenschaften geformt von dem Lande, in dem es wohnt; es birgt in sich das Erbe verschiedener Vorfahren und spürt die Auswirkungen einer zeitgebundenen Geschichte, wird auch einbezogen in weitere Entwicklungsvorgänge, die sich über seine Grenzen hinaus erstrecken.

Von erster Bedeutung und grundlegender Wichtigkeit für die Gestaltung des Charakters ist die heimatliche Umgebung eines Lebewesens. Zwischen der Beschaffenheit des Landes, in das ein Mensch hineingeboren ist, und zwischen der Wesensart eines Menschen bestehen die innigsten Beziehungen. Der Boden in seiner Gestaltung und Fruchtbarkeit ist es, der den ursprünglichen Menschen formt, ihn nach seinen eigenen Gesetzen prägt. Die vorbestehende und festgelegte Ordnung der Natur färbt das Lebewesen, das in seinen Bedürfnissen auf sie angewiesen ist. Aus der lebendigen Ganzheit in ihrer unbewußten Bedingtheit erwachsen die in langen Geschlechterfolgen gewordenen Grundvorstellungen, aus denen sich alle Äußerungen herleiten. Wohl ist dies ein erster Zustand, der in dieser Reinheit nur in vorgeschichtlicher Zeit bestanden haben mag, als die Lebensweise aller Menschen eine ähnliche und die Bindung zur Natur von unmittelbarer Innigkeit war. Spätere Zeiten sahen aus dem Machttrieb des Menschen heraus eine Vielfalt verschiedener Betätigungen entstehen, deren Mittel in wachsender Eigengesetzlichkeit den einst nahen Zweck überschatteten und ihren Einfluß auf Lebensart und Gewohnheit ausübten. Die bildende Kraft der gewachsenen Umgebung bestand dennoch fort und behielt eine starke Wirkung.

Frankreich ist ein klares und besonders anschauliches Beispiel der Übereinstimmung von Land und Menschenseele, eines Einklanges, der sich bis in die letzten Feinheiten Form gewordener geistiger Schöpfung verfolgen läßt. Trotz seiner reichen Mannigfaltigkeit ist dieses Land das gleichmäßigste und bestgegliederte des Erdteils; dazu mit seinen natürlichen Grenzen von vorzüglicher

Abrundung und äußerer Geschlossenheit (11). Die glückliche Lage unter gemäßigten Himmelsstrichen und die Gunst einer milden Witterung klingen durch alle Formen und Farben der Natur. Die bestimmenden Züge der Landschaft verlaufen in ruhiger Weichheit, nicht ohne reiche Verschiedenheit, aber ohne unvermittelte Heftigkeit. Sowohl das persönliche Erlebnis einer bestimmten Gegend als auch die mittelbare Betrachtung des gesamten Landes in der aufsichtigen Verkleinerung kartenzeichnerischer Wiedergabe rufen den gleichen Eindruck hervor. Der Blick auf die Karte ist der umfassendere: die augenfällige Einfachheit des äußeren Umrisses, der fast einer geometrischen Figur entspricht, scheint sich in der inneren Aufteilung fortzusetzen. Ein Flußnetz von großer Regelmäßigkeit hält, wie auf menschlichen Wunsch, alle Teile des Hinterlandes in Verbindung mit den eigenen Küsten und entspricht einer festen Gliederung der Gebirge, die beinahe im Mittelpunkt in bester Regelung zu gemäßigter Höhe emporsteigen und nur den Landgrenzen entlang zu eindeutigen Wällen getürmt sind. Vom Großen zum Kleinen ergibt sich schon der oberflächlichen Betrachtung ein Bild einheitlicher Bezüglichkeit und fast vorbedachter Planung. Strabo dachte angesichts dieser wunderbaren Einheit an eine höhere Überlegung göttlichen Ursprungs und beneidete das Land um seine natürlichen Gegebenheiten (12).

(11) Henri Sée gibt zu Beginn seiner «Esquisse d'une histoire économique et sociale de la France» (Paris 1929) einen kurzen Überblick über die Gliederung Frankreichs. Doch sind ihm, als Nationalökonomen, hauptsächlich die praktisch-wirtschaftlichen Gesichtspunkte maßgebend. Für eine psychologisch unterbaute Kulturgeschichte sind natürlich alle Gegebenheiten, ohne Unterschied, von Wichtigkeit. – Topographische Betrachtungen im Hinblick auf den menschlichen Charakter sind mir unbekannt geblieben. Man findet zwar in vielen Geschichts- und Literaturbüchern (Eugen Lerch: «Frz. Sprache und frz. Wesensart» in: «Frankreichkunde», Bd. 1. «Handbücher der Auslandkunde», Bd. 3. Frankfurt a. M. 1930) Andeutungen über diese Zusammenhänge, aber nirgends systematische Ableitungen. Auch die eigentliche Seelenkunde ist noch weit davon entfernt, die psychischen Verschiedenheiten der einzelnen Völker befriedigend klären und deuten zu können. Die Kunstgeschichte endlich hat, meines Wissens, ihre Betrachtungen nur in geringstem Maß an bestimmte völkerpsychologische Voraussetzungen geknüpft.

(12) Henri Sée, a. a. O., 1. Abschnitt.

Doch begnügte sich die Vorsehung nicht mit der Verleihung dieser äußeren Vorzüge; die Vollkommenheit, die sich in der Einfachheit und Großzügigkeit der Hauptgestaltung ausspricht, strahlt gleichsam auf die Beschaffenheit der Unterlage aus; wenn sich auch gewiß über das weitgedehnte Land viele Himmel wölben, so faßt doch jene heitere Milde, die den Boden zu sättigen scheint, die einzelnen Teile wieder zusammen. Sie bricht sich nur in der Art; in ihrem Wesen, das dem Lande das Beiwort «douce» gegeben hat, bleibt sie sich gleich. Überallhin gibt der Boden mit Leichtigkeit seine Frucht. Die Mühe, die der Landmann zu seiner Bearbeitung aufwendet, wird durch die Ernte reichlich gelohnt. Ohne daß sie das Letzte an Kräften hergeben müssen, öffnet sich den Bauernhänden der Schoß der Erde. Und es ist nicht nur die Fülle des weißen Korns und des roten Weins, es ist auch die Güte des Gewachsenen, das dem Menschen Zufriedenheit ins Herz legt. Kein entsagender Kampf um das tägliche Brot nimmt ihm die Freude an der Ruhe des Lebens, die jedes menschliche Wesen als innerstes Bedürfnis in sich trägt. Er fühlt sich als Beherrscher einer willigen Natur und arbeitet nur, soweit es für die Befriedigung seiner Bedürfnisse notwendig ist. Das Schicksal wird ihm untertan; denn keine Entbehrung und keine äußerste Anstrengung bedrohen das Leben als dunkle Mächte und weben Geheimnisse und Rätsel in den Sinn des Daseins. Die nahe Umgebung genügt allen natürlichen Ansprüchen und bleibt in freiwilliger Beschränkung das Maß aller Dinge; in ihr verkörpert sich die ganze Welt, und diese Welt ist gut und selbstverständlich, gerade so, wie sie sein muß. Diese Selbstverständlichkeit, die ihn voll durchdringt, gibt dem französischen Menschen die Kraft, alles mit festen Maßen zu messen und jeder Sache ihren festen Wert zuzusprechen, dem Unbedingtheit und allgemeine Gültigkeit anhaftet. Wirklichkeit und Tatsachen sind bestimmend: das Diesseits wird nie vor dem Jenseits verleugnet. Denn was sich darbietet, ist ja so gut, daß nicht daran gerüttelt zu werden braucht. Wahrnehmung und Feststellung des Erlebten genügen. Ein Vorhandenes rechtfertigt sich allein schon durch seine Gegenwart und bedingt sich nicht durch Gegenüberstellung mit einem Erstrebten, dessen niemand bedarf. Über die Art und Beschaffenheit eines Gegenstandes,

über das Sein und Gewesene gehen keine Fragen hinaus. Das äußere Wie, das in der Gegenwart die Dinge als Erscheinung, in der Vergangenheit als Begebenheiten auffaßt, ist maßgebend; das Warum und Weshalb, das jede innere Einheit gefährdet, bleibt wesenlos und gleichgültig.

Den leichten Lebensbedingungen, dem günstigen Arbeitsertrag entspricht die unbefangene Hinnahme alles Geschehens. Eine selbstbewußte Vernunft erwächst aus der Berechenbarkeit des Bestehenden und Werdenden und meistert die gefügige Welt. Sie wird ergänzt durch eine weiche und gleichmäßige Sinnlichkeit, die sich der Welt in freundlicher Hingebung öffnet. Keine plötzlichen und unvermittelten Gefühle, die ein verlorenes Glück in Augenblicken erhaschen wollen, gefährden die stetige Ordnung des klaren Weltbildes. Die letzte Vollendung des inneren Gleichgewichtes ergibt sich durch die bindende Gültigkeit aller Vorstellungen, die sie zum gemeinsamen Bekenntnis macht. Die Größen, die dieses bestimmen, sind die natürlichen, in sich ruhenden Gegebenheiten des Lebens.

Der Gedanke der geregelten Ordnung spricht überall; er beherrscht schließlich den Menschen, dessen Wesen er ursprünglich zwanglos geformt hatte. Die Maßlosigkeit jeder Art, der Rausch, das Hinausgehen über sich selbst, in dem höhere verborgene Mächte sichtbar werden: all dies ist selten, wird deshalb vom sittlich-normierenden Standpunkt aus abgelehnt und einer Verewigung nicht als würdig empfunden. Nicht dem Wuchtigen und Ungeheuren strebt der Geist zu; er lenkt seine Kräfte auf die Erreichung des Möglichen, auf die Gestaltung des Feinen und Zarten, das als ein Wohlgewordenes ruhiger Erfassung zugänglich ist. Durch jeden Genuß dringt die unbewußte Überlegung und erzeugt die Genugtuung eines gesicherten Verständnisses, das als ruhige Flamme von der immerwährenden Lebensbejahung genährt wird.

Vernunft, Ordnung und Maß sind die Kräfte, die die Bewohner Frankreichs mit jedem Atemzug in sich aufnehmen, Kräfte, die an das Land selbst gebunden sind und in allen Äußerungen seines Volkes zutage treten. Jedes geistige Weltbild wird in letzter Linie geformt vom Bilde der wirklichen Welt, der sich der Mensch unbewußt und ungewollt angleicht. Das Wesen eines Volkes ergießt sich in jede Schöpfung und bestimmt deren inneren Aufbau und Gehalt nach seinen Gesetzen, gibt auch den übervölkischen Erscheinungen und geistigen Strömungen das besondere volksbedingte Gepräge. In den großen Umrissen gesehen, unterscheidet sich ein Volk grundsätzlich nicht vom einzelnen Menschen, dem sich die Wirklichkeit auch nach der eigenen Bedingtheit formt, der seine Weltanschauung seinem Wollen und Können anpaßt. Nur ist ein Volk ein vielgliedriges Lebewesen, das sich durch lange Zeiträume hindurch immer wieder ergänzt, und das deshalb auch für langes Bestehen von Gefundenem Gewähr leistet. Es überdauert die in den Ablauf der Zeit geschichteten Veränderungen.

Auch Völker haben ihre Entwicklungen: ihr Dasein läßt sich in suchende Jugend, in eine Zeit der Erfüllung und in eine Epoche des Ausbaues des Gefundenen aufteilen. Indessen schließt die Tatsache des «ewigen» Bestehens die Möglichkeit eines Neubeginns der Entwicklungsbahn oder doch mehrerer schöpferischer Höhepunkte in sich. Doch selbst deren Folge und Häufigkeit ist nicht reiner Zufall, sondern abhängig von der Art und Kraft und Veränderung der sie tragenden Gemeinschaft und zum voraus in vielem bedingt und beschränkt.

Eine ruhige und ungehinderte Vollendung der eigensten Kräfte vollzieht sich kaum je. Äußeren Einflüssen verschiedenster Herkunft fallen bedeutsame Rollen des Auftriebes, der Ablenkung und der Unterbrechung zu. Allgemeingeschichtliche, wirtschaftliche, gesellschaftliche Ereignisse wirken sich wechselweise auf die geistige Selbstverwirklichung aus. Wenn sie auch das zeitliche Gesicht aller kulturellen Äußerungen mitprägen und lange und bedeutsame Nachwirkungen haben können, so sind sie doch in den meisten Fällen nur Episoden, die das Wesen eines Volkes günstigenfalls bereichern und weiten können, die es aber nur selten grundsätzlich umzugestalten vermögen. Im Laufe derjenigen Geschichtsspanne, in der man von einem französischen Volk im eigentlichen Sinne des Wortes sprechen kann, hat nie ein solcher Umbruch stattgefunden.

Die folgenden Betrachtungen müssen sich zwangsweise an einen zeitlich begrenzten Abschnitt französischen Kunstschaffens halten, machen sich jedoch zur Aufgabe, auf diesem beschränkten Ge-

biet weniger die zeitbedingten Eigenheiten, die in der ganzen europäischen Kunst zu finden wären, aufzuzeigen, als das Volksbedingte festzustellen. Deshalb soll gewagt werden, von den Voraussetzungen des Volkes aus an das künstlerische Darstellungsproblem heranzutreten und auf dieser Grundlage besondere Gesetzmäßigkeiten zu verstehen.

Auf die Gestaltung der beiden anderen großen Länder Deutschland und Italien, die im Ausdruck ihrer bildlichen Sprache und in ihrer künstlerischen Zielsetzung Frankreichs Schöpfungen im Vergleich gegenübergestellt werden sollen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Auch in diesen Fällen glaubt man schon im Überblick der Landkarte in der Gliederung der Länder dieselben Züge und Werte feststellen zu können, die später durch das Medium des bis in die letzten Tiefen von ihnen durchdrungenen Menschen in allen dessen Schöpfungen wieder auftauchen. Deutschland, im Herzen des Erdteils ausgegossen, keine geographische Einheit, zu einem guten Teil ohne natürliche Grenzen, zerteilt von kreuz und quer laufenden Gebirgen, die zahlreiche Landschaften sondern und die Gewässer nach verschiedenen Richtungen hin ableiten, die Flußtäler hierhin und dorthin öffnen, als Boden zwar nicht karg, aber auch nicht allzu üppig, mit ungeheuer weit gespannten Verschiedenheiten der Lebensbedingungen, – Italien, bewegt gegliedert und auch im Innern reich aufgeteilt, doch fest und eindeutig begrenzt, heiß und fruchtbar unter glückverheißendem Himmel: sie sind die Heimat eines gefühlsbetont-bewegten, aber in harter Arbeit nach innen gekehrten Nordländers und eines überschäumend-bewegten und weltfreudigen Südländers, die sich in sehnendem Suchen und freudigem Geben so oft ergänzend gefunden haben und deren innerer Bewegtheit und äußerer Bewegungslust trotz der tiefen Verschiedenheit etwas Gemeinsames innewohnt, die zum mindesten dem Deutschen das Verständnis für den glücklicheren Südländer ermöglicht hat.

Frankreich liegt allein im Westen, abgesondert und für sich, nicht weil es so unzugänglich wäre, sondern weil es ganz anders ist. Die ruhige Haltung, die immerwährende Bewußtheit, mit der der französische Mensch allem Geschehen gegenübersteht, rücken ihn sowohl von der suchenden geistigen wie auch von der mitteilungsbedürftigen sinnlich-bereiten Emphase ab. Stärker als irgendein anderes Volk ruht er in sich selbst, genügt er sich selbst. Und aus diesem inneren Grunde sind die Wälle, mit denen die Natur dieses fruchtbaren Landes Erde schützt, als Trennung gegen außen oft wirkungsvoller geblieben als die viel wuchtigeren Ketten der Alpen.

DIE GESETZE DER FORMGEBUNG UND DES BILDAUFBAUS

Wer sich in die französische Kunst des späten Mittelalters vertieft und hineinlebt, wird gefangengenommen von der zarten Festigkeit und der reizvollen Kraft, die ihren Erzeugnissen innewohnt, und fühlt mit einer unbewußten Sicherheit den weiten Abstand zwischen der eigenen gewohnten und einer fremden Empfindung, die sich in jenen anziehenden Schöpfungen ausspricht. Es ist ein Herantreten an eine unbekannte und dem eigenen Wesen fern liegende Lebensauffassung, die im Kunstwerk ausstrahlt, die verspürt und abgetastet wird. Vorerst ist es sicherlich das Andersartige des Gehalts, das sich offenbart, dasjenige, was sich im Inhalt und dessen besonderer Darstellung ausdrückt. Doch nimmt die genauere Betrachtung auch Eigenheiten im besonderen und kleinen wahr; in der Art der Linienführung, in der gegenseitigen Bezüglichkeit der dargestellten Gegenstände, unabhängig von den diesen anhaftenden inhaltlichen Bedeutungen. Und gerade bei diesen kleinen und doch so bedeutungsvollen Besonderheiten der Form soll die Betrachtung einsetzen. Denn wenn auch bei einer Untersuchung der als selbständig betrachteten Formen das Gebiet unmittelbarer Sinngebung verlassen wird, so ist dies insofern von besonderem Vorteil, als damit auch eigenwertige persönliche Deutungen weitgehend ausgeschaltet werden können. Das abstrakte System von Linien und Flächen bietet eine feststehende, unanfechtbare Unterlage zu gleichsam rechnerischen Untersuchungen und Erkenntnissen über das Wesen einer Kunst. Als Ausgangspunkt ist es nicht willkürlich: drückt sich doch bereits in der Linie als solcher das Temperament des gestaltenden Menschen aus, und zwar vorzugsweise auf unbewußte und unmittelbare Art. Die von ihrem Mitteilungsgehalt entblößten Formen sind das Alphabet der bildlichen Darstellung, und ihre Beschaffenheit und das gegenseitige Aufeinanderwirken entspricht der Lautlehre der gesprochenen Sprache, die Wesentliches über deren Charakter auszusagen vermag.

Die mittelalterliche Kunst, der die Absicht malerischer Auflösung noch fernliegt, in der die Linie noch in voller zeichnerischer Schärfe die Rolle der Begrenzung zu spielen pflegt und als wesentliche Trägerin des Inhalts erscheint, birgt die besten Vorbedingungen für eine solche Unternehmung in sich; sie bietet die Möglichkeit, ohne irgendwelche, der Eigenart der Darstellung nicht entsprechenden Hilfsmaßnahmen das Liniengerüst herauszuschälen, um es bestimmten Absichten dienstbar zu machen. Und daß sich im besonderen die französische Kunst, wie keine zweite, diesem Wege der Beobachtung öffnet, wird aus den späteren Feststellungen erkenntlich werden.

Am Anfang einer systematischen Formbetrachtung steht die Linie. Sie ist als unmittelbarer Niederschlag der zeichnenden Hand die Grundlage der bildlichen Wiedergabe und bestimmt alle anderen formalen Gebilde; in ihr sind unverzerrt und unvergrößert alle Bewegungsausschläge ersichtlich, die auf die Beschaffenheit und Stärke des menschlichen Antriebes zurückgehen. Beim Zustandekommen der Eigenheiten der Darstellungsformen müssen die gleichen gesetzmäßigen Zusammenhänge maßgebend sein, die die Graphologie für die Schreibschrift erschloß. Auch bei der Zeichenschrift, die – nicht mehr Selbstzweck – eine von inhaltlichen Unterlagen abhängige Größe ist, muß das besondere Wesen der ausführenden Persönlichkeit in der Gestaltung irgendwie durchdringen, wenn auch natürlich, den anderen Verhältnissen entsprechend, in eingeschränktem Maße. Die Aussicht, aus den ungemein feinen Schwankungen der Linienführung diesbezüglich einleuchtende Ergebnisse zu ziehen, wird dadurch erweitert, daß es sich hier darum handelt, die Darstellungsmerkmale einer Kollektivpersönlichkeit zu erfassen, die jedes Volk darstellt. Individuelle Unterschiede in der Formgebung glaubhaft herauszuschälen, dürfte bedeutend schwieriger sein, besonders für die mittelalterliche Zeit; doch die bindenden Eigenheiten der Völker treten leicht zutage.

Das Ziel einer Untersuchung zeichnerischer Darstellungsformen ist insofern ein anderes als

dasjenige der Handschriftenkunde, als die formanalytische Kunstbetrachtung nicht auf eine systematische Gleichordnung einzelner Formen mit einzelnen Charakterzügen ausgehen will (13) (dieses wäre von geringem Nutzen), sondern die Gesamtheit der formalen Besonderheiten bestimmt und sie an der Gesamtheit menschlicher Eigenschaften erhärtet. Eine bis zum äußersten verfeinerte Betrachtungsweise sollte wohl imstande sein können, schon allein aus der Linie alle wesentlichen Charakterzüge eines bestimmten allgemeinen Formwillens zu entnehmen, jene Verhältnisse und Bezüglichkeiten, die dann im Bereich einer geschlossenen Darstellung, d. h. im Zusammenspiel der von verschiedenen Linien gebildeten Flächenkörper an den sozusagen ins Quadrat erhobenen Zählern, mit größerer Leichtigkeit wahrgenommen werden können; doch scheint es geboten, endgültige Folgerungen erst nach einer Betrachtung größerer Formeinheiten zu ziehen, die aus diesem Grunde der Untersuchung der Linie unmittelbar angeschlossen werden soll.

Günstige Voraussetzungen zur Erfassung des Linienzuges an sich bietet die Darstellung der Faltenwürfe; in ihnen ist die Linienführung in verhältnismäßig geringem Maße inhaltlich gebunden und gestaltet sich ungehindert nach ihren eigenen Gesetzen, breitet sich frei über eine Fläche aus, entsprechend dem inneren Gestaltungsbedürfnis des Künstlers. Ein Liniengerüst dieser Art kann in einer Pause durch Auslassung aller malerischen Einflechtungen, aller Lichter und Schatten und deren sachter Übergänge noch stärker hervorgehoben werden. Einer solchen Hilfskonstruktion muß die theoretisch nie ganz erfüllbare Forderung zugrunde liegen, daß alle Subjektivität beim Nachzeichnen ausgeschaltet werde. Deshalb wird das Original beigegeben, um den Vergleich zwischen Schema und Wirklichkeit zu erlauben.

Auf den ersten Blick überrascht die Klarheit, die einen solchen Linienaufriß französischen Ursprungs (Abb. 1–3) (14) vor einem deutschen und einem italienischen auszeichnet. Diese Klarheit offenbart sich nicht nur im Zusammenwirken einer Vielheit von Linien; in jeder einzelnen von ihnen ist sie bereits enthalten. Weit überwiegt die Zahl der lang ausgezogenen, gleichmäßig verlaufenden Geraden oder der sanften Kurven mit bestimmter Richtung; alles Hastige und Unruhige, alles Unvermittelte und Gebrochene fehlt. Die verschiedenen Kurven sind regelmäßig und fest gezogen. Sie erfüllen eine gewisse Form, von der sie nicht abweichen; sie nähern sich in ihren Bahnen ungefähr geometrischen Figuren, großen und kleinen Kreisen oder Ellipsen. Wo der Inhalt eine unvollständige Form verlangt, da scheint diese immer im unbewußten Hinblick auf die Ergänzung zur vollständigen Form gestaltet, gibt sich als Teilstück einer solchen zu erkennen. Abgesehen von ihrer auf den Inhalt bezüglichen mitteilenden Aufgabe scheint die Linienführung den unbewußten Zweck zu verfolgen, die inhaltlich geforderten Formen in sich selbst bestmöglich zu vollenden.

Eine einheitlich gezogene Linie setzt sich nun in ihrem Gesamtverlauf meistens aus verschiedenen Kurven und geraden Strecken zusammen, deren Abfolge vom Inhalt bestimmt wird. Durch diese Reihung wird der durchgehende Zug zwar nicht eigentlich gebrochen, aber doch aufgehalten. An den Orten, wo verschiedene Formen aneinanderstoßen, finden sich kleine Zwischenstücke, die die Aufgabe haben, auf dem unmittelbarsten Wege von einer Richtung in die andere überzuleiten. Diesen Übergangsstellen fällt in der französischen Linienführung für den Eindruck eine besondere Bedeutung zu: sie spielen die Rolle von Bindegliedern, die trotz aller Bindung eben doch auch eine Trennung bezeichnen. Dadurch wird der Verlauf einer Einzellinie säuberlich in Abschnitte zerlegt, die sich vor dem erfassenden Blick nicht verschleifen. Überall befinden sich Haltepunkte, so daß im Auge keine fortlaufende Bewegung zustande kommt. Das Auge wird nicht geleitet, sondern festgehalten und in bestimmten Abschnitten zum Ausruhen gezwungen. Es wird ihm ermöglicht, die Einzelformen gesondert aufzunehmen. Dieser schon in den einfachsten Formen beschlossene Eindruck des Insichruhens ist von grundlegender Wichtigkeit für den gesamten Aufbau und die Wirkung eines französischen Kunstwerkes und entspricht einem der vorgehend abgeleiteten

(13) Wie dies z. B. Ludwig Klages in «Handschrift und Charakter» (Leipzig 1917) unternimmt.

(14) Enguerrand Charonton (Quarton): Marienkrönung von Villeneuve-lès-Avignon (1454). Mantel des Papstes auf der linken Bildhälfte. Pause nach Guiffrey-Marcel: La peinture des primitifs français, I. Bd. T. XIX (Paris, 1910/14).

Grundzüge des französischen Wesens. Auch die italienische Linie (Abb. 3) (15) beschreibt gewisse gesättigte Formen, doch spielen bei ihr die Zwischenstücke die Rolle des Überleitens, führen durch eigene Beschwingtheit den Schwung benachbarter Teilformen ineinander und erzeugen so den Eindruck rollender und wuchtigerer Form. Die italienische Linie *führt* das Auge und schließt in sich den Eindruck der Bewegung.

Die klare Übersichtlichkeit der französischen Einzellinie findet sich in der gegenseitigen Bezüglichkeit verschiedener Linien wieder. Auffällig im Vergleich mit dem deutschen und dem italienischen Liniengerüst ist vor allem die weitgehende und sorgfältige Beschränkung der Mittel im französischen Aufriß. Die Fläche wird gleichmäßig durch wenige Linien gegliedert; leere Stellen oder Orte dichter Häufung, wie sie im deutschen Gegenstück (Abb. 2) (16) zahlreich sind, werden nicht angetroffen. Die einzelne Form erhält den für sie notwendigen Flächenraum zur ruhigen, anschaulichen Wirkung. Wenn sie auch auf diese Weise, durchaus wirkungsberechnet, als gesonderte und unabhängige Größe in Erscheinung tritt, so wird doch in der *besonderen* Lage, die sie in der Fläche einnimmt, die Beziehung zu den übrigen Formen und zur Fläche als solcher aufs stärkste betont. Jede Linie fügt sich in ihrem Verlauf der Gesamtheit aller Linien als bezügliches Glied ein, erhält eine festgelegte und als notwendig empfundene Stellung. Maßgebend für die allgemeine Richtunggebung ist der Umriß einer Figur (Abb. 1), der in seiner Eigenschaft als Inhaltsbegrenzer einen Gegenstand als Einheit vor anderen Einheiten heraushebt und zur wichtigsten Linie wird; ihm ordnen sich die Binnenlinien unter, indem sie sich ihm in ihrem Zuge angleichen oder in bestimmten Winkeln von ihm abspringen und in ein geregeltes Verhältnis zu ihm treten.

Das ruhende und bezügliche Zueinander der französischen Linien steht in schärfstem Gegensatz zu dem unruhig wogenden und flutenden Nebeneinander des deutschen Liniengewimmels; es unterscheidet sich aber auch von dem übergleitenden Ineinander der italienischen Linienziehung (Abb. 3) und ihrer suggestiv wirkenden Blickführung.

Die Bezüglichkeit der französischen Linien zeigt sich mittelbar auch in den Formen der von ihnen erzeugten Teilflächen, die alle von durchaus regelmäßiger Bildung sind. Dadurch, daß alle Linien in deutlicher Abwinklung zusammenstoßen, sich nur selten überschneiden und sich nie in ungefährer Richtungsgleichheit übergleiten, werden immer bestimmte Flächenformen der zu gestaltenden Fläche abgewonnen. Während sich auf dem deutschen Linienaufriß zu Dutzenden Flächenabfälle finden (Abb. 2), die das Ergebnis einer formal uninteressierten Linienführung sind (deren Antrieb, wie wir später noch sehen werden, eine geistige Dynamik ist) (17), erzielt die französische Aufzeichnung eine beschränkte Zahl annähernd bestimmter Figuren, wie Dreiecke, Rechtecke, Kreisausschnitte, und auch geschwungener Formen, die alle, für sich besehen, wohlgeformt wirken. Jede dieser Teilflächen steht zu den andern in einem festen, ergänzenden Form- und Größenverhältnis und gibt sich dadurch als Teil einer formalen Ganzheit zu erkennen. Diese allseitige Verhältnismäßigkeit wird sich überall von neuem wieder zeigen: in Beziehung auf das Auge bringt sie durch Festlegung der Formen den Eindruck der Ruhe zustande, der schon an der einfachen Linie beobachtet wurde.

Nachdem nun über die Beschaffenheit einzelner Formen vorbereitend gewisse wesentliche Feststellungen gemacht werden konnten, soll versucht werden, auf demselben formanalytischen Wege an einer inhaltlich vollständigen Darstellung die hauptsächlichsten Grundsätze des französischen Bildaufbaues aufzuzeigen. Geeignet für grundsätzliche Betrachtungen, die sich mög-

(15) Fra Filippo Lippi: Marienaltar (Maria, das Kind anbetend, zwischen vier Heiligen; über ihr Gottvater zwischen Engeln). Lucca, Pinakothek (um 1460). Gewandfalten Josephs. Pause nach einem Lichtbild.

(16) Konrad Witz: Die hl. Katharina und Magdalena. Straßburg, Museum (1446/47). Gewandfalten der hl. Katharina. Pause nach einem Lichtbild.

(17) Der in der vorliegenden Arbeit eingeschlagene Weg der Betrachtung ist ebenso geeignet für die Erfassung der französischen als ungeeignet für die Erfassung der deutschen Kunst. Da in dieser die Form als *Problem* ganz in den Hintergrund tritt, müßte eine ihr gerecht werdende Betrachtungsweise beim geistigen Gehalt der Darstellung einsetzen. Dies hat z. B. das formalistische 19. Jahrh. nie getan und ist deshalb immer zu falschen Bewertungen der alt-deutschen Kunst gekommen.

lichst wenig auf zeitliche Bedingtheiten einlassen wollen, sind Darstellungen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Es finden sich um diese Zeit bereits durchgehend Raumangaben. Die Figuren liegen nicht mehr nur in der Fläche, doch sind sie auch noch nicht eigentlich in die Tiefe gerückt. Es ist die Epoche des Übergangs von der begrifflich-flächenhaften zur erlebnismäßig-räumlichen Einheit in der Darstellung (18), die mittelalterliche und neuzeitliche Vorstellungen in sich vereint und Darstellungsgrundsätze dieser beiden verschiedenen Geisteswelten verschmilzt. Von ihr aus können leicht die Verbindungslinien in die Vergangenheit und in die Zukunft gezogen werden.

Die den folgenden Ausführungen zugrunde liegende Miniatur (Abb. 4) (19) zeigt vor einer einfachen Szenerie, die lediglich aus einer bühnenartigen Bodenfläche und einem rechts daraufgestellten Haus besteht, drei Figuren: links Menedemos und Chremes im Gespräch, rechts den enteilenden Menedemos. Es handelt sich nun darum, festzustellen, wie die verschiedenen Inhalte – Bodenfläche, Haus, Figuren – in die Bildfläche eingefügt sind, und wie sie sich zueinander verhalten. Es lassen sich deutlich zwei Kategorien von Flächenfiguren scheiden: eine tieferliegende Schicht, die unmittelbar durch Teilung der Bildfläche gewonnen (20), und eine aufliegende Schicht, die über die Bildfläche ausgestreut (21) ist.

(18) Vgl. Otto Pächt: «Die Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts» in den «Kunstwissenschaftlichen Forschungen» 1933, Bd. II. Pächt prägt den Gegensatz Begriffseinheit – Erlebniseinheit für die Darstellungsweisen des Mittelalters und der Neuzeit, den in umfassenderer Umschreibung schon Dagobert Frey in seinem Buche «Gotik und Renaissance» (Augsburg 1929) herausgearbeitet hatte.

(19) Französisch um 1408: Menedemos und Chremes im Gespräch. Aus dem «Térence des Ducs». Paris, Arsenalbibl. Ms. 669. Diese Terenz-Illustration eignet sich aus zwei Gründen trefflich zu einer grundsätzlichen Kompositionsanalyse: ihr Inhalt ist sehr einfach und beschränkt, und die Personen und Gegenstände sind fast alle nebeneinander in der Fläche ausgebreitet.

(20) In Pause 4 mit dicken Strichen nachgezogen und mit römischen Ziffern versehen (I [a und b], II, IIIa, IIIb, [IIIc], IV, V, VI). Die Teilungslinien sind a′, b′, c′, d′, [e′], f′ benannt.

(21) In Pause 4 schraffiert und mit arabischen Ziffern versehen (1a, 1b, 2, 3, 4).

Unter Hinweglassung der Streukörper erscheint die Bildfläche durch die beiden szenischen Requisiten – das Haus und die grasbewachsene Bodenfläche – in Unterflächen geteilt. Zwar läuft die Hausecke nicht von einem Bildrand zum andern durch, doch können die fehlenden Endstücke für die Augenwirkung ruhig ergänzt werden. Als nahezu durchgehende Linie bezeichnet diese Senkrechte b′ die Hauptteilung. Die linke Hälfte ist durch a′ nochmals geteilt in Himmel und Erde (I und II). Diese einfachen und leicht nachzumessenden Teilflächen bieten die Gelegenheit, genauere Aussagen über die Art ihres gegenseitigen Verhältnisses machen zu können und damit überhaupt etwas über das französische Empfinden für Verhältnismäßigkeit zu erfahren. Die Gesamtlänge der Schmalseiten der ganzen Bildfläche ist, ohne die Einfassung gerechnet, 72 mm; davon entfallen 46 auf die längere, 26 auf die kürzere Strecke. Die linke, größere Bildhälfte ist wiederum aufgeteilt in Himmel und Erde, deren Höhen sich wie 57 : 28 zueinander verhalten. Um ein größeres Zahlenmaterial zu besitzen, sind auch noch einige kleinere Verhältnisse ausgemessen: durch seine Vorderecke c′ wird das Haus in zwei Längsstreifen von 16 bzw. 10 mm Breite zerlegt; der letztere dieser beiden zerfällt durch die Dachlinie d′ in Stücke von 13,5 bzw. 68,5 mm Höhe. Vier Zahlenpaare, 46–26, 57–28, 16–10 und 13,5–68,5, können miteinander verglichen werden. In keinem findet sich ein gemeinsamer Nenner im mathematischen Sinn; aber es handelt sich ja auch nicht um eine mathematische Konstruktion, sondern um eine künstlerische; es wird nicht an das Gehirn, sondern an das weniger scharfe Auge appelliert. Und für das Auge verhalten sich die beiden ersten der obigen Zahlenpaare wie 2 : 1, die andern wie 3 : 2 und wie 1 : 5 (22). Es wäre ein leichtes, noch

(22) Bei Abb. 4 und mehreren der folgenden Abbildungen sind die einzelnen Ziffern des besseren Überblicks und der Nachprüfung wegen an den Rand gesetzt. Den Endpunkten der durch die Teilungslinien auf dem Bildrahmen erzeugten Abschnitte entsprechen kleine spitzige Klammern, zwischen denen die in Zentimetern angegebenen Maße der Teilstrecken stehen. Die Länge der Gesamtstrecke ist in runden Klammern am Punkte der Teilung beigefügt. Die kleinen Kreisen eingeschriebenen Ziffern, die sich neben den Maßen der Teilstrecken befinden, drücken die abgekürzten Verhältnisse aus. Also (2) «5, 7» (8,5) «2,8» (1).

ein Dutzend anderer Verhältnisse aufzuweisen; die meisten der durch die hier erwähnten Teilungslinien entstandenen Flächen zerfallen wieder, auf gleiche Art, in kleinere Unterflächen. Die Teilungslinien brauchen nicht immer Gerade zu sein und dementsprechend die Teilungsflächen nicht immer Rechtecke. Die Teilfläche III, die den Oberstock der Hausfassade enthält (23), ist durch den Dachfirst f′ in zwei annähernd gleichgroße rechtwinklige Dreiecke (IIIa und IIIb) und ein hochspitzes, fast achsengleiches Fünfeck (IIIc) aufgeteilt, zwischen denen eine Fülle von Verhältniszahlen festgestellt werden könnten.

Alle diese Flächenaufteilungen, denen so weitgehend genaue Verhältniszahlen zugrunde liegen, sind unmittelbar mit freier Hand erzielt. Sehr gut zeigt dies z. B. die Führung der von den beiden im Gespräch befindlichen Männern überlagerten Bodenlinie (a′): das kleine Stück, das rechts an die Hausmauer stößt, ist gute 2 mm tiefer angesetzt, als es eigentlich die richtige Verlängerung der durch die beiden vorderen Stücke gezogenen Verbindungsstrecke verlangte; dennoch beabsichtigte natürlich die zeichnende Hand, die Vorstellung einer Geraden zu verwirklichen, und das Auge, für das die ganze Bilderschrift ja bestimmt ist, bleibt großzügig genug, um diese Abweichungen, die der Gedanke in der Ausführung erfährt, zu übergehen. Da die vorliegende Komposition nachweislich ohne technische Hilfsmittel zustande gekommen ist, muß die in ihr überall zutage tretende Verhältnismäßigkeit im Unterbewußtsein ihres Urhebers verankert sein.

Damit ergibt sich als erster Satz über den französischen Bildaufbau: *Die Bildfläche wird nach freiem Augenmaß in verhältnismäßige Teilflächen zergliedert*, die sich durch ihre Verhältnismäßigkeit immer als bestimmte Teile einer bestimmten Einheit zu erkennen geben und in dieser Einheit – der Bildfläche – eine bestimmte Stellung einnehmen. Bei der Aufteilung wird immer die gegebene Bildfläche im Auge behalten; die ganze Komposition geht – gleichsam deduktiv – von ihr aus.

Über eine dermaßen aufgeteilte Fläche lagern sich nun in einer oder mehreren Schichten einzelne Flächenfiguren. Von der zur Behandlung stehenden Komposition sind auf der Pause nur fünf der größten summarisch übernommen: die drei Menschen und die beiden Fenster des Hauses. In bezug auf die Teilflächen sind sie verschieden gelagert: zwei von ihnen (2 und 3) liegen auf je einer derselben (IV und IIIc), und zwar so, daß sie sie ziemlich regelmäßig überdecken; eine (4) liegt zwar auch nur auf einer Teilfläche (VI), nimmt aber auf dieser nur einen kleinen, jedoch verhältnismäßig festgelegten Platz ein; die beiden letzten endlich, die sich in der Wirkung als eine zu erkennen geben (Ia und Ib) überlagern zwei Teilflächen des Bildgrundes (I und II), wobei sie sich zu annähernd gleichen Teilen in den beiden Feldern ausbreiten. Während nun Fläche II von dem sie überlagernden Teil der Figurengruppe ziemlich gleichmäßig bedeckt erscheint, füllt der in die größere Fläche I ragende Teil nur ungefähr deren untere Hälfte (Ib) aus, indessen die obere (Ia) als freies unbedecktes Feld wirkt. Diese ganze Gruppe ist nicht wie die andern unmittelbar auf eine Teilfläche, und auch nicht auf deren zwei, sondern auf die Trennungslinie (a′) zweier Teilflächen bezüglich, durch die sie halbiert wird und nimmt zu den beiden Flächen selbst verschiedene, aber doch bestimmte Verhältnisse ein.

Aus diesen verschiedenen Fällen läßt sich als zweiter Grundsatz des Bildaufbaues das Gesetz ableiten: *Alle übergelagerten Flächenfiguren werden zu den Teilflächen des Grundes bzw. deren Trennungslinien und damit natürlich auch zur gesamten Bildfläche in ein formal als notwendig empfundenes bestimmtes Verhältnis gesetzt*. Das Bildganze wird dadurch zur vollkommenen Formeinheit, denn jede Einzelgestaltung findet im Hinblick auf die allgemeinen Zusammenhänge statt. Eine weitgehende Ordnung feiner Bezüglichkeiten erweckt den Eindruck größter Ausgewogenheit.

Wenn nun die grundsätzlichen Gesichtspunkte aufgezeigt wurden, unter denen die einzelnen

(23) Teilfigur III ist von dem durch die beiden Vorderecken des Hauses gebildeten und die ganze Bildfläche durchquerenden Längsstreifen nicht inhaltlich-konstruktiv, sondern nur dem Formgefühl nach abgetrennt, indem die Verteilung der beiden Streufiguren 2 und 3 im Verein mit dem Auffallspunkt auf b′ der optischen (punktierten) Linie e′ (die die leergelassene Oberhälfte a von der bedeckten Unterhälfte b in Fläche I scheidet und deren Fortsetzung mit den Wirkungsgrenzen [siehe S. 21] der Figuren 2 und 3 zusammenfällt) eine starke Sonderung bewirkt. Auch gehört die Fläche IIIc eng zu den Zwickeln IIIa und IIIb.

Flächenfiguren in die Bildfläche eingebaut werden, so sind hier noch einige Ergänzungen – allerdings nicht weniger grundsätzlicher Art – beizufügen. Die Lage der Flächenfiguren wird – über das Verhältnis zu den Teilungslinien der Gesamtbildfläche hinaus und mehr oder weniger unabhängig davon – in ihrer gegenseitigen Beziehung von der Erwägung bestimmt, ihnen als Teilformen eine reibungslose Formwirkung zukommen zu lassen. Zu diesem Behuf verlangt jede Flächenfigur nach einer gewissen *Wirkungsfläche*, wie sie eingangs schon für die Einzellinien festgestellt wurde (24). Entstehungsmäßig ist die Fläche die primäre Größe, in die eine Figur derart eingeschrieben wird, daß sie sie allseitig regelmäßig überdeckt, ohne sie zu stark zu überfüllen; sowohl die Massen der Figur als auch die frei bleibenden Teilstücke der Grundfläche halten sich bezüglich jeder beliebigen, durch den Mittelpunkt der Wirkungsfläche gezogenen Achse ungefähr (nach Augenmaß!) das Gleichgewicht und stehen auch zueinander in einem bestimmten wertemäßigen Verhältnis. In der besprochenen Miniatur (Abb. 4) bilden z. B. die Teilflächen Ib und II die Wirkungsfläche der Figurengruppe Ia und Ib; auf Teilfläche IV wirken sich in der angegebenen Weise Form und Masse der Figur 2 aus. Die Figuren werden in dieser Weise locker auf der Bildfläche verteilt, damit sie sich nirgends bedrängen.

Nun handelt es sich im vorliegenden Fall um eine noch vorwiegend flächenhaft komponierte Darstellung, während in späterer Zeit die tiefenräumliche Schichtung eine Überschneidung der verschiedenen Figuren verlangt (Abb. 10) (25); doch wird auch hierbei der Grundsatz der freien Auswirkung der einzelnen Form keineswegs fallen gelassen. Abgesehen davon, daß die vorderen Formen bestimmte Teilstücke der hinteren überdecken und deshalb auch bestimmte, immer noch geschlossen wirkende Teilstücke frei lassen, die folglich geschlossen wirken können, werden übereinander gelagerte Formen meist als ein geschlossener Formkomplex gestaltet, der seine gemeinsame Wirkungsfläche hat (Abb. 17) (26). Dadurch wird dem Bedürfnis nach formaler Vereinfachung und Vereinheitlichung Rechnung getragen. *Das ruhige Auswirkenlassen der örtlich, in bezug auf die Bildfläche, festgelegten Einzelformen, das Vermeiden von Häufungen, die der Klarheit der Formen Abbruch tun*, ist ein weiterer Grundsatz der französischen Kunst.

Die weit ausgebauten allseitigen Beziehungen, die der Bildaufbau verlangt, bedingen nun aber nicht, wie schon öfters in Verkennung der eigentlichen Grundsätze behauptet wurde, eine Achsengleichheit der Bildhälften bezüglich Aufteilung und Massenverteilung (27). Obgleich diese Lösung recht häufig auftritt, bildet sie doch nur einen Sonderfall (28), und zwar den regelmäßigsten, der gerade deshalb zu einer ungebührlichen Vereinfachung der wegleitenden Grundsätze verleiten muß. Eine Darstellung, wie diejenige der Amalthea im Boccaccio Philipps des Kühnen (Abb. 5) (29), zeigt die Flächenfiguren ganz einseitig in der Bildfläche gelagert, während ein Teil derselben gänzlich unbedeckt bleibt. Durch Messung läßt sich sofort feststellen, daß die Leerfläche einen bestimmten Teil der Gesamtfläche ausmacht. Hier erhärtet sich also die Feststellung, daß die Aufteilung und Bedeckung der Fläche im Sinne der Verhältnismäßigkeit durch feste Bezüglichkeit der Teilungslinien bzw. der bedeckenden Gegenstände zu derselben und lediglich durch diese erfolgt. Damit wird der achsen-

(24) Vgl. S. 16.

(25) Jean Foucquet: Stundenbuch des Etienne Chevalier. Der hl. Bernhard von Clairvaux, predigend und vom Teufel versucht. Chantilly, Museum. Pause nach Henry Martin: Les Foucquets de Chantilly, Abb. 28. Es wird hier auf den oberen Teil des Blattes verwiesen, wo die Figuren der Mönche sich so überschneiden, daß von allen das Wesentliche in bestimmter Form sichtbar bleibt.

(26) Frz. um 1520: Die Ährenmadonna. Paris, Musée de Cluny. Auf dieser Komposition tritt die Einheitswertung der zusammengesetzten Flächenkörper noch besser hervor als auf der Foucquet-Miniatur.

(27) Pächt nennt dies in seinem oben zitierten Aufsatz ein Hauptmerkmal der frz. Kunst. Er erklärt damit die häufigste Kompositionsart zum Gesetz und umgeht eine grundsätzliche Feststellung.

(28) Die strenge und fast alleingültige Achsengleichheit der byzantinischen Kunst, die bis zum 13. Jahrh. in wechselnder Folge auf Deutschland wirkte, auf Italien ihren Einfluß noch bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrh. ausübte, wurde in Frankreich nie für längere Zeit aufgenommen und erhielt nie ausschließliche Gültigkeit. Die französische Kunst liebte von Anfang an eine gewisse Abwechslung, wenn auch keine willkürliche.

(29) Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 12420.

gleiche Aufbau zu *einer* von zahlreichen Möglichkeiten.

Die Mittelachse an sich spielt nun allerdings eine bedeutende Rolle, wie später noch zutage treten wird (30); diese haftet jedoch nicht an der Sonderlösung des einzelnen Bildaufbaues, und auch nicht daran, ob die Achse im Bild noch unmittelbar betont wird, wie dies in der Miniatur der Amalthea (Abb. 5) durch den durchlaufenden Tragpfosten des zweistöckigen Schreibpultes geschieht, oder ob sie sich mittelbar konstruktiv, durch gleichlaufende Linien z. B., andeutet. *Da alle Aufteilungen und Figurenverteilungen bezüglich der Bildfläche bzw. den diese begrenzenden Rahmenlinien vorgenommen werden, so müssen sie sich mittelbar auch auf die Mittelachse beziehen.* Die Formeinheit des Bildes läßt die Mittellinie von selbst hervortreten.

Die unerhört feine formale Durchbildung eines französischen Kunstwerkes, die die auf gegenseitigen Verhältnissen begründete Einheit erstrebt, gewinnt an Eigenart in der Gegenüberstellung mit fremden Kunsterzeugnissen. Auch einer italienischen Komposition (31) liegt ein bestimmtes formales Einheitsgefühl zugrunde (Abb. 7); doch hat hier nicht jede einzelne Flächenfigur ihren festgelegten Bildort, sondern alle Flächenfiguren zusammen sind als Gesamtheit auf die Bildfläche bezogen. Auch hier tritt also die Mittelachse mittelbar in Erscheinung. Was jedoch weniger stark vorhanden ist, das ist die Wirkungsfläche der Einzelformen, die deshalb nicht abgesondert und vereinzelt, sondern bewegt übereinandergeschoben – wenn auch immer noch formal klar – erscheinen. Dadurch kommt einBewegungseindruck zustande, der sich gleichermaßen schon aus den ineinanderfließenden Teilformen der Einzelfiguren ergibt. Der Bewegungszug (Abb. 3) ist für die italienische Kunst nun nicht schlechthin das Wesentliche, sondern nur derjenige Teil desselben, der sich, neben der Schwere der Formen, im Linienaufriß offenbart (32). Doch entspricht er, als Mittel zur Einheit, der französischen Verhältnismäßigkeit.

Ein außerordentlich abweichendes Bild von den unter den Gesichtspunkten der französischen Komposition gewonnenen Kategorien ergibt sich für ein deutsches Kunstwerk (Abb. 6) (33). Regelungen nach formalen Grundsätzen fehlen hier vollständig: eine formale Betrachtungsweise kann nur Negationen formulieren. Auf der Geburtsszene von Meister Bertrams Buxtehuder Altar wird die Bildfläche von den architektonischen Teilungslinien des Hintergrundes in keiner Weise nach formal zwingenden Gesichtspunkten gegliedert (es hat keinen Sinn, Maße aufzustellen), und auch die Flächenfiguren nehmen keine formal festgelegte Lage innerhalb des Bildfeldes ein und stehen in einem durchaus freien Verhältnis zueinander, bald in ihren ausgezahnten Umrissen eng ineinander verwickelt, bald in spärlicher Vereinzelung vorkommend: eine Vielheit von einmalig gestalteten, aber durch ihre zufällige Lage doch für sich unselbständig wirkenden Formen. Der Bildrand hat nicht die Aufgabe einer eindeutigen und zusammenfassenden Begrenzung; er erscheint als zufällige, rein darstellungstechnisch benötigte Umfassung, der die einzelnen Formelemente an irgendeiner beliebigen Stelle überschneidet (was in der Pause nach dem französischen Werk nie vorkam). Es wird klar, daß hier keine formale Einstellung vorhanden ist, daß deshalb aus einer Formbetrachtung auch keine Ergebnisse in Gesetzform gewonnen werden können. Diese Kunst legt ihre Betonung auf eine ganz andere Seite.

Alle bisher festgestellten Eigentümlichkeiten des französischen Bildaufbaues: verhältnismäßige Teilung der Bildfläche, Bezogenheit der deckenden Figuren auf einzelne oder mehrere Teilflächen oder Teilungslinien des Grundes, lockere Flächenverteilung der Figuren, d. h. Gewährleistung einer ruhigen Wirkungsfläche, unmittelbare oder mittelbare Achsenbezüglichkeit der Gesamtheit der Flächenfiguren, finden sich in einfachster und klarster Weise in der Heraldik ausgebildet. Diese Übereinstimmung geht nicht auf einen ursächlichen Zusammenhang, sondern auf einen gemeinsamen Ur-

(30) Vgl. S. 44.

(31) Agnolo Gaddi: Verkündigung. Florenz, Akademie. Pause nach einem Lichtbild.

(32) Vgl. Anm. 8. Auch die italienische Kunst wird auf dem hier verfolgten Weg nicht von ihrer eigentlichen Seite her in Angriff genommen. Während das deutsche nicht aus der Form verstanden werden will, so widerstrebt das italienische Kunstwerk einer flächenhaften Betrachtung. Sein Kernproblem liegt in der Körperlichkeit der Form. Die «Form in der Fläche» ist spezifisch französisch.

(33) Meister Bertram: Geburt Christi. Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle (um 1380). Pause nach einem Lichtbild.

sprung zurück (34). Der Vergleich spätmittelalterlicher französischer Bildaufbaugesetze mit der heraldischen Schildteilung ist insofern vorteilhaft, als durch diese in einfachster Form bestätigt wird (35), was dort im weiteren Rahmen einer inhaltlich zusammengesetzten Darstellung erst mehr oder weniger mühsam herausgelesen werden muß. Die heraldischen Richtlinien sind: verhältnismäßige, einheits- und achsenbezügliche Flächenteilung und Teilflächenbedeckung. Daß der verhältnismäßigen Aufteilung einer Fläche endliche Grenzen gesetzt sind, zeigt die Heraldik in eindrücklicher Weise. Wenn natürlich auch durch verwickelte Teilungsverfahren recht zahlreiche Möglichkeiten geschaffen werden, so fordert doch die Berechnung auf die klare Wirkung, die mit *einfachen* Maßen zu rechnen hat, eine starke Beschränkung. Diese der Heraldik eigene Einschränkung auf eine bestimmte Anzahl von Ordnungen findet sich auch im Bildaufbau wieder; trotz häufigen Vorkommens kurviger Flächenaufteilungen, die reichere Aufbaugestaltung erzielen lassen, begegnet man immer wieder, und zwar durch den Verlauf von Jahrhunderten, denselben Lösungen.

In den Jahrzehnten vor und nach der Wende des 14. Jahrhunderts, denen die als allgemeines Beispiel verwendete Terenzillustration entstammt, herrscht in besonders offensichtlicher Weise ein heraldisch vereinfachter Stil. Es ist eine Zeit des Umbruchs, die zur Bewältigung neugestellter Aufgaben einfache darstellerische Möglichkeiten wählt. Das gehäufte inhaltliche Nebeneinander, dessen man sich bei den ersten Versuchen zur Einbeziehung der Erscheinungswelt in die bildliche Darstellung bediente (Abb. 9) (36) – im Bildaufbau äußert es sich in zunehmender Vielteiligkeit der Fläche –, wurde zugunsten einer folgerichtigeren inhaltlichen Verknüpfung, mit der ein strafferer Aufbau Hand in Hand ging, langsam verlassen. In der Vereinfachung der szenischen Unterlagen und der Beschränkung der Figuren zeigt sich der Wille, neue Gestaltungsabsichten auf neuen Grundlagen durchzuführen. Die Übergangsgeneration baut ihre Darstellungen nach so einfachen Grundsätzen auf, daß auch die umfangreicheren fast allesamt in ihrer allgemeinen Anlage mit *heraldischen* Fachausdrücken treffend beschrieben werden könnten. Dennoch wirken die flächengliedernden Teilungslinien immer in zurückhaltender Weise und drängen sich bei der Erfassung des Inhalts keineswegs auf. Das «Livre des merveilles du monde» ist das reinste Musterbuch aller Teilungsmöglichkeiten einer Bildfläche (Abb. 8). Überall bleiben die einfachsten Teilungsgrundsätze gewahrt, und die Entsprechungen gehen bis ins letzte (37).

Fünfzig Jahre früher treten die gleichen Gesetze verhältnismäßiger Bildgliederung in etwas anderer Form auf. Die Epoche des beginnenden Realismus kennt die Übereinanderlagerung von Figuren und Kulissen, wie sie für die behandelte Terenz-Miniatur maßgebend ist, nur in beschränk-

(34) Die Heroldskunst entstand um die Mitte des 12. Jahrhunderts, z. Z. der werdenden Gotik, auf nordfranzösischem Boden und ist sowohl ihrem sinnbildlichen Gehalt als auch ihrer abgekürzt-wirkungsvollen Form nach eine reine Schöpfung französischen Geistes. Entsprechend ihrer Absicht, bestimmte Persönlichkeiten mit dauernd auf diese bezüglichen Sinnbildern allgemein zu kennzeichnen, behielt sie die in Auffassung und Ausführung an eine bestimmte Zeit gebundenen Prägungen auch späterhin im großen und ganzen bei und rettete so in jüngere Zeit hinein, in archaischer Form, die einfachen Grundlagen eines Stils, der in seiner Entstehung auf volksmäßige französische Bedingtheiten zurückzuführen ist und der sich – in veränderter Form, aber bei gleichbleibenden Grundsätzen – auch in den Jahrhunderte später auf gleichem Boden entstandenen Schöpfungen noch offenbart.

(35) Die Gestaltung eines Wappenschildes geschieht einerseits durch Teilungen einfacher und verwickelter Art, anderseits durch Belegung mit Figuren geometrischer oder organischer («natürlicher») Beschaffenheit. Jede Teilung wird immer bezüglich des Schildes unternommen.

(36) Frz. um 1370–80. «Poesies de Guillaume de Machaut». Titelblatt: dem alternden Dichter erscheint sein Genius mit den guten Gedanken. Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 1584, fo. 1 ro. – Die Anhäufung vieler Einzelinhalte findet sich nur in der kurzen Zeitspanne von etwa 1370–90.

(37) Frz. um 1410: «Les merveilles du monde» (nach Marco Polo). Bibl. Nat., Ms. fr. 2810. Die unter Abb. 12 wiedergegebenen Kompositionsschemata aus den «Livres des merveilles du monde» beschränken sich auf die einfachsten, durch die Kulissen gebildeten Aufteilungen. Alle überlagernden Flächenfiguren, d. h. die figürliche Staffage, und alle Einzelheiten sind fortgelassen, um das Gerüst der Hauptlinien besser hervorzuheben. Die Schraffuren bezeichnen nach heraldischem System die Farben; sie unterstützen noch die klare Sonderung der einfachen Flächen, die in ihren geometrischen Formen heraldischen Gebilden nahetreten.

tem Maße (Abb. 9); die bildlichen Inhalte werden nebeneinander in die Fläche gelegt. Es fehlt die einheitlich-bindende Bühne und damit fehlen auch die großen, inhaltlich durch die Hintergrundskulissen bezeichneten Linien, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts für die Flächenaufteilung von größter Wichtigkeit sind und dem Aufbau die große Festigkeit verleihen. Der Sinn für Verhältnismäßigkeit, der später zuerst in der Teilung der Bildfläche und erst dann in der Lage der Figuren sichtbar wird, zeigt sich früher vorwiegend in der *Beziehung* der Figuren zueinander und zur Bildfläche. Jede irgendwie geartete – einfache oder zusammengesetzte – Flächenfigur nimmt unmittelbar, ohne sich vorerst auf eine Teilungsfläche zu beziehen, eine feste Stellung innerhalb des Bildrahmens ein. Dennoch sind Gleichgewichtslinien im Bilde vorhanden, aber sie fallen nur in seltenen Fällen mit Umrißlinien, die die Bildfläche unmittelbar aufteilen, zusammen (auf Abb. 9 beim Haus und den Geländelinien; in der Pause fett ausgezogen), sondern verlaufen meist *zwischen* den einzelnen Figuren (fett punktiert). Eine genauere Betrachtung ergibt, daß sie sich mit den Begrenzungslinien der Wirkungsflächen der einzelnen Figuren decken; wenn diese in die Komposition eingezeichnet werden, so enthüllt sich plötzlich das ganze Teilungsgerüst, das der Darstellung wohl in der Anschauung zugrunde liegt, aber nicht sichtbar gemacht wird. Die Einteilung als solche ist deswegen nicht weniger ausgewogen. Doch läßt sich im Bildaufbau das gleiche Fehlen einer auf die Erscheinungen bezogenen Festlegung wahrnehmen, das der ganzen mittelalterlichen Darstellung überhaupt innewohnt. Der begrifflichen Darstellung des Inhalts entspricht die bloße Begrifflichkeit der ästhetischen Komposition, die nicht anschaulich ausgedrückt wird, sondern vorstellungsmäßig besteht.

Die schnellen und grundsätzlichen Wandlungen, die die künstlerische Vorstellung von 1350–1450 durchmachte, bedingten rasche Verschiebungen von Zielsetzung und Ausführung, sowohl in der Darstellung als solcher als auch im allgemeinen Aufbau. Die Einbeziehung des Raumes in das Bild, die Rundung der Körper, wirkte sich sogleich auch auf die Grundzüge der gemeinsamen Anordnung aus (Abb. 10). Mit der Veränderung der darstellerischen Unterlage veränderte sich auch das ästhetische Empfinden, nicht seinem Wesen, aber seiner Auswirkung nach. Es heftete sich an andere Werte. Auf der tiefenhaften und mit körperlich gerundeten Gegenständen besetzten Bühne veranschaulichen die räumlichen Konstruktionslinien die Grundsätze verhältnismäßiger Bezüglichkeit. Sie bilden nun das Gerüst des Bildaufbaues: die ganze Raumgewinnung geschieht im Hinblick auf die regelmäßige Aufteilung der Bildfläche (38). Außer den in die Tiefe führenden Fluchtlinien werden auch *Körper*, die am Raumaufbau mitbeteiligt sind: Säulen, Bäume oder sonstige Träger der Raumvorstellung, verhältnismäßig in den Raum bzw. in die Fläche, in die er nach Gesetzen der verhältnismäßigen Übereinstimmung projiziert ist, gestellt. Die Teilungslinien der so gewonnenen verhältnismäßigen Einzelflächen verlaufen dann als ideale Konstruktionen innerhalb dieser Raumträger und sind vorstellungsmäßig an deren räumlich aufbauende Aufgabe gebunden: sie fallen nicht auf eine wirklich vorhandene Linie, sondern verkörpern sich in der idealen Kräftelinie des raumgestaltenden Gegenstandes (39).

Wie im begrifflichen Flächenstil des 14. Jahrhunderts die Flächenkörper (und mittelbar nur ihre äußeren Wirkungslinien), wie im konkreteren, raumanstrebenden, aber noch flächigen Übergangsstil der Jahrhundertwende die Umriß- und Hauptbinnenlinien der Hintergrundskulissen, so werden im erscheinungsmäßigen Raumstil die raumgewinnenden aufstrebenden Kräftelinien und tiefenstrebenden Fluchtlinien in verhältnismäßige Bezüglichkeit zur Bildfläche, als dem Ausgangspunkt des deduktiv-geordneten Aufbaues, gebracht.

Der Wille nach vollkommener Klarheit, der aus landbedingten Wesenszügen des französischen Menschen erwächst, schafft sich seine Formen schon in der Linie und gestaltet die bildliche Darstellung nach allen Richtungen und durch alle Zeit zu einem festen, einheitlichen Gebilde. Ruhe, Verhältnismäßigkeit und Bezüglichkeit sind die maßgeblichen Begriffe, die das französische Wesen in der Kunst kennzeichnen und es von anderen Anschauungen scheiden.

(38) Vgl. S. 55.

(39) Auf der Foucquetschen Miniatur mit dem hl. Bernhard von Clairvaux (s. Abb. 15) fallen die Flächenteilungslinien sowohl mit sichtbaren (Bogen) und unsichtbaren (Kämpferhöhe der Säulen, Bodenbegrenzung) Konstruktionslinien als auch mit idealen Kräftelinien (Säulen) zusammen. Es ist dies ein üblicher Fall.

DIE GESETZE DER FARBGEBUNG UND DER FARBANORDNUNG

Es ist eigentümlich, daß die formale Betrachtungsweise, die während der letzten Jahrzehnte in der Kunstgeschichte zunehmende Anwendung fand, sich vorzugsweise und einseitig an die Untersuchung der Formen gehalten hat. Es geht dies wohl teilweise auf den Umstand zurück, daß die den ästhetischen Grundgesetzen nachforschende Untersuchungsweise fast ausschließlich theoretisch gerichtet ist und sich deshalb zur Unterlage meist Abbildungsmaterial nimmt, das zwar alles Graphische ausreichend wiedergibt, doch leider heute noch die Farbigkeit nicht regelmäßig miterfaßt. Abhandlungen über die Beschaffenheit der Farben und die Grundsätze ihrer Verwendung und Anordnung finden sich nur selten (40) und fehlen gerade in der jüngsten Zeit, die auf dem Gebiete der Formzergliederung große systematische Fortschritte erzielt hat. Vielleicht spielt auch die Erwägung eine Rolle, das *grundsätzlich* neue Feststellungen bei Farbanalysen nicht zutage gefördert werden könnten, da ja die farbige Gestaltung aus denselben inneren Voraussetzungen entstehen müsse wie die formale. In der Tat ist es vorauszusehen, daß an der Farbgebung dieselben Aussagen wie an der Formgebung gewonnen werden müssen, nur, den anderen Verhältnissen entsprechend, auf andere Weise. Doch ist eine Doppelspurigkeit der Untersuchung nicht vergeblich. Eine Bestätigung und abrundende Bereicherung bereits gewonnener Feststellungen kann nur von Vorteil sein.

(40) Die als 143. Band der «Studien zur deutschen Kunstgeschichte» erschienene Abhandlung von Anna L. Plehn: «Farbensymmetrie und Farbenwechsel, Prinzipien deutscher und italienischer Farbverteilung» bringt kaum Feststellungen, die einer systematischen Kritik standhalten. Immerhin muß berücksichtigt werden, daß die Verfasserin auf fast keine Vorarbeiten zurückgreifen konnte. – Eine Arbeit von M. Bernstein: «Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben» (München 1921) umfaßt einerseits die technische Zusammensetzung und praktischen Anwendungsmöglichkeiten und anderseits die Geschichte der einzelnen Farben, geht aber nicht auf wissenschaftliche Systematik ein.

Die Farbe ist ein integrierender Bestandteil der bildlichen Darstellung. Der ganze Eindruck der Malerei beruht auf der Verbindung von Form und Farbe. Auch die Farbe ist ein formales Mittel, das der Form ergänzend zur Seite tritt. Allerdings ist die Bewertung der beiden formalen Kategorien nicht überall und immer die gleiche. Entsprechend der Verschiedenheit der Auffassungen und künstlerischen Zielsetzungen der einzelnen Völker und Epochen fällt ihnen unterschiedliche Bedeutung zu. Die begriffliche Darstellungsweise des Mittelalters gibt der Linie das Übergewicht und benützt die Farbe mehr als Ergänzung; mit zunehmender Einbeziehung der Erscheinungen in die Bildwelt gewinnt die Farbe an Bedeutung, bis schließlich die Linie vorwiegend in die Rolle der Trennung verschiedener Farbflächen zurückgedrängt wird. Je komplexer und erlebnisgesättigter die Bildaussagen werden, desto stärker überflutet auch die Farbigkeit das Liniengerüst. Stärkere Gerichtetheit auf die Realität verlangt vollere und differenziertere farbige Erfassung der Erscheinungen. Dennoch behält in Frankreich die Linie mittelbar eine größere Bedeutung, als irgendwo sonst. Sie wirkt zwar nicht mehr als solche, in ihrem materiellen Bestand, aber sie behält ihre volle Gültigkeit in ihrer Eigenschaft als Begrenzung. Der Begriff «malerisch», wie ihn Wölfflin (41) in der Bedeutung der Auflösung der Linie geprägt hat, kann auf die französische Kunst keinerlei Anwendung finden, da dieselbe von der Klarheit und eindeutigen Begrenzung der Formen nie abweicht (42). Neben die zugleich kraftvolle und

(41) «Grundbegriffe» (S. 21). 1. Abschnitt: «Das Lineare und das Malerische»: «Sobald die Linie als Grenzsetzung entwertet ist, beginnen die malerischen Möglichkeiten.»

(42) Dies gilt mit ganzem Nachdruck bis ins 17. Jahrh. hinein. Poussin, Le Sueur und viele andere bekennen sich zur festbegrenzten Form, und selbst Claude Lorrain weicht längst nicht so weit davon ab, wie man anzunehmen geneigt ist. Begriffe können ja nie als unbedingt gelten, sie sind, besonders in der Kunst, mehr oder weniger ungefähre Umschreibungen, Grenzwerte, deren Richtigkeit immer

zurückhaltende Entschiedenheit der Linie tritt ergänzend und keineswegs widersprechend ein ausgebildetes Empfinden für Reichtum und Weichheit der Farbe. Die Feinheit und Abstufung der Farbtöne hat in der französichen Kunst eine unerreichte Vollendung erhalten. Die Zartheit der sinnlichen Differenzierung spricht sich darin voll aus.

Die Feststellungen, die beim formalen Aufbau gemacht wurden, gelten grundsätzlich auch für den farbigen. Die Farbgebung ist reich und doch beschränkt; *die Farbzusammenstellung findet immer im Hinblick auf die Gesamtfläche statt.* Keine Farbe steht für sich allein, sondern sie wirkt im Zusammenklang mit den andern. Ordnung und allgemeine Bezüglichkeit lassen sich zwischen den Farbflecken einer Bildfläche feststellen; es herrscht der Eindruck farbigen Gleichgewichts. *Es werden nur deutlich unterschiedliche Farbtöne nebeneinandergesetzt, damit ein gegenseitiges Ineinandergleiten vermieden wird; dennoch ist die Berührung immer weich und ergänzend;* ein Aneinanderstoßen ungebrochener Vollfarben kommt in unmittelbarer Weise nie vor. In diesem Streben nach einem Ausgleich zwischen Verfließen und Härte in der Farbigkeit äußert sich wieder der französische Sinn für Klarheit.

Da im vorangegangenen Kapitel der Sinn für die einzelnen Begriffe in einer induktiven Untersuchung geschärft wurde, so mag hier ein direktes Übergehen zum historischen Überblick über die gesamte Materie, bei dem die Begriffe bereits vorgebildet verwendet werden, erlaubt sein.

Die besondere Art der Farbgebung ändert sich in dem Jahrhundert zwischen 1350 und 1450 außerordentlich stark, während sie vorher und nachher auf längere Zeit hin ähnlich bleibt. So schließt sich die um 1330 entstandene Bibel des Jean de Papeleu (43) noch verhältnismäßig nahe an den Psalter der Ingeborg von Dänemark (44) an, der in den Beginn des 13. Jahrhunderts fällt, nur daß in dem späteren Werk die Farben in stärkerer flächiger Geschlossenheit verwendet werden. Sowohl in der Einzelbeschaffenheit als auch in der Zusammenstellung (45) spricht sich das feine sinnliche Empfinden aus, das für die französische Kunst durchgängig kennzeichnend ist, doch stehen die Farben in diesem aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Werk weder ihrer Art noch ihrer Anwendung nach in irgendeiner Beziehung zu wirklichen Erscheinungswerten. Es handelt sich um ein selbstwertiges, nach Gesichtspunkten farbigen Zusammenklangs gewähltes System; die Farben haften den Gegenständen gleichsam in begrifflicher Weise an. Sie werden weder in der Art des Auftrages stofflich unterschieden noch bei der Anordnung nach ihrer natürlichen Wirkungskraft bewertet (46). Ihre Werte sind grundsätzlich alle dieselben. Die Bezüglichkeit, mit der die Farben im Bild verteilt werden, haftet deshalb lediglich an ihrer flächenbelebenden Eigenschaft: *sie sind begrifflich geordnet.*

Praktisch wirkt sich dies dahin aus, daß *alle* zur Verwendung kommenden Farben miteinander kombiniert werden können. Karmin kann neben Zinnober gesetzt werden, da beide Farben begrifflich als verschieden gewertet werden; dennoch bleiben die beiden Farbtöne so weit voneinander entfernt, daß für den Eindruck eine Grenzlinie zwischen ihnen bestehen bleibt.

Bei dem in die 70er Jahre zu setzenden «Guillaume de Machaut» (Abb. 9) ist die Veränderung des Systems offensichtlich. Wie im Inhalt die Haupthandlung mit einer reichen Auswahl örtlicher Angaben umgeben wird, wie die Formen, voller werdend, der neuen Aufgabe der Wirklichkeitswiedergabe gerecht zu werden versuchen, so

vom Gefühl für richtige Anwendung abhängig ist. Vergleicht man Claude mit Barocci oder mit Rembrandt, so wird seine Zurückhaltung gegenüber jeglicher Auflösung der festen Linienwerte in die Augen springen. Dasselbe gilt für die Rokokomalerei eines Boucher, ja für die romantischen Freiheiten eines Delacroix und für den Impressionismus eines Manet, Monet und Cézanne.

(43) Paris, Arsenalbibl., Ms. 5059.

(44) Chantilly, Musée Condé. Ingeborg war die Gemahlin von Philipp August.

(45) Ein gutes Dutzend verschiedener Farben gelangen zur Verwendung: Dunkelblau, Wolkenblau, Grau, Zinnober, Karmin, Weinrot, Graubraun, Blaugrün, Blauviolett, Rotviolett, Silber (Weiß) und Gold.

(46) Die natürlichen Wirkungswerte der Farben können – physikalisch gesehen – deshalb nicht zur Geltung kommen, weil keine Farbe bezüglich der idealen Spektralwerte auch nur annähernd rein ist. Nach dem Ostwaldschen System handelt es sich hier nur um trübe Farben, d. h. um solche mit bedeutendem Schwarz-Weiß-Zusatz. Dieser starke prozentuale Graugehalt gleicht die Wirkungswerte der Einzelfarben aneinander an. Dies verunmöglicht natürlich nicht eine feine ästhetische Differenzierung.

zeigt sich in der Farbgebung eine weitgeführte Differenzierung, die nicht mehr nur auf die begriffliche Festlegung einer sinnlichen Qualität ausgeht, sondern die auf die wirkliche Beschaffenheit der inhaltlichen Unterlage Bezug zu nehmen beginnt. Es ist die Zeit des Überganges von der begrifflichen Festlegung zur erscheinungsmäßigen Wiedergabe der Gegenstände und ihrer Zusammenhänge. Die Farben sind nicht mehr von grundsätzlich gleicher Wertigkeit; *man kann von einer begrifflichen Unterscheidung in Erscheinungskategorien sprechen*, die sich in der Technik des Farbauftrages ausspricht. Die Vorstellung hat von einer systematisch abstrakten Ordnung der Gegenstandswelt im Bilde zwar noch nicht Abstand genommen, aber sie richtet diese systematische Einteilung doch bereits nach Gesichtspunkten, die an den Erscheinungen selbst gewonnen werden. Die Gegenstände werden ihrer materiellen Beschaffenheit nach, unter Zugrundelegung anschaulicher Erfahrung, in fünf Kategorien geteilt, deren verschiedene Stofflichkeit durch eine verschiedene Technik des Farbauftrags gegekennzeichnet wird: a) Gebäude und sonstige anorganische Körper, die als hart und fest empfunden werden, werden mit Flächenfarben ausgefüllt; b) weiche Körper: Lebewesen, Pflanzen, Stoffe werden in einer weich ausfließenden engen Strichmanier koloriert, die die Nachgiebigkeit der Substanz zum Ausdruck bringt; c) Körper, die nur in der Erscheinung als Einheit wahrgenommen werden, in Wirklichkeit aber aus vielen Einzelteilen zusammengesetzt sind, wie die Bäume, erhalten weiche, sich überdeckende und gegen den Flächenmittelpunkt zu sich aufhellende Tupfen, die ein der Zusammengesetztheit entsprechendes System darstellen; d) Flüssigkeiten sind in einer groben, manchmal trockenen und manchmal naß ineinanderlaufenden Strichelung wiedergegeben; e) die Luft endlich entwickelt sich in wolkiger Verwischtheit von helleren zu dunkleren Tonwerten. Diesen ziemlich streng durchgeführten Bezeichnungen liegt noch eine starke begriffliche Vorstellung zugrunde, doch ist die Zielsetzung bereits auf die Erfassung der Erscheinung gerichtet.

Eine weitere Differenzierung der dargestellten Gegenstände im Sinne optischer Erscheinungen wird durch die Stufung der farbigen Leuchtkraft angestrebt; von matter zu glänzender Beschaffenheit findet sich eine ganze Skala von Tonwerten. Noch wird die natürliche Wirkung der Farben, die sich ja von Natur aus in stärker und schwächer reizende scheiden, nicht zum Gradmesser für ihre Wirkungsbedeutung (47). Diese bezieht sich vielmehr auf eine subjektiv gewollte, durch die Technik des Auftrages erzielte Verschiedenheit.

Im «Guillaume de Machaut» wirken die Bildflächen als Zusammenspiel zahlreicher Farbflecken, die sich nicht nur in ihrer *Farbart*, sondern auch in der *Art und Stärke des Auftrages* unterscheiden. Es zeigt sich so auch in der farbigen Komposition die gleiche Komplizierung, die in der Vielgliedrigkeit des formalen Aufbaues festgestellt wurde (48). Unter dem maßgebenden Gesichtspunkt der klaren farbigen Absetzung verlangt die gegenseitige Zuordnung der Einzelfarben durch die Berücksichtigung der zahlreichen Wertesysteme eine fast unvorstellbare Berechnung: nicht ein einziges Mal stehen Farben nebeneinander, die in irgendeiner der verschiedenen Klassen der gleichen Gruppe angehören: neben leuchtendes Blau wird mattes Rot gesetzt, neben flächiges Orange gestricheltes Violett. Die gegenseitige Abhebung findet im Hinblick auf sämtliche farbigen Wertekategorien statt. Die einzelnen Farbwertkategorien – Farbart, Art und Stärke des Auftrages – sind nicht jede für sich regelmäßig auf der Gesamtfläche verteilt, sondern sie sind verschieden darüber hingestreut, so, daß etwa die matten Farben von rechts nach links, die leuchtenden von links nach rechts zunehmen, Vollfarben stärker in dieser Ecke und Tupffarben mehr in jener vertreten sind. Diese Verschiebungen sind schon rein an den Inhalt gebunden: der Himmel erstreckt sich, wie sich von selbst versteht, nur dem oberen Bildrand entlang, während die Gebäude hauptsächlich die unteren Partien des Bildes bedecken. Die farbige Bildflächenbezüglichkeit und Einheit, die für das Auge sogleich faßbar wird, geht von dem allgemeinen Flächentongewicht der als Gesamtheit betrachteten Farben aus. Oder, genauer: die Bezüglichkeit im Aufbau haftet immer noch an der Farbe

(47) Weil immer noch keine den physikalischen angenäherten, reinen Farben, sondern stark von Schwarz und Weiß durchsetzte trübe Farben Verwendung finden.

(48) Vgl. S. 24.

schlechthin (und nicht an ihrer Wirkungskraft, wie später); denn die darstellungstechnische Scheidung der Gegenstände in Erscheinungskategorien geht immer noch von begrifflichen Vorstellungen aus und ist rein subjektiv.

In dieser Hinsicht ebenfalls bedeutsam und für den Übergang von der begrifflich-immateriellen zur erscheinungshaft-substanziellen Farbigkeit (49) kennzeichnend ist die Beschränkung der Farbgebung nach Objekten. Der Bildfläche und den einzelnen Bildinhalten ist nicht mehr grundsätzlich Farbigkeit zugedacht. Vielmehr bleibt diese in unserem Beispiel bestimmten und besonderen Inhalten vorbehalten, die sich über eine farblose Unterlage hin ausbreiten. Daß der Gegensatz von farbig und farblos auch für die Wirkung ausgenützt wird, ist selbstverständlich; das Nebeneinander von natürlichem Pergament und zarten Farbtönen innerhalb des Gesamtaufbaus ist sehr reizvoll. Farbig – und unter die Farben ist in diesem Fall auch Schwarz zu zählen – sind in der vorliegenden Miniatur alle Einzelkörper jeglicher Art; weiß gelassen ist der ganze, vorstellungsmäßig der Landschaft entsprechende Grund mit Ausnahme des sich von ihm abhebenden Himmels. Hierin offenbart sich wieder die begriffliche Unterscheidung verschiedener Erscheinungen; schon wenig später, mit zunehmender Konkretisierung der Erscheinungswelt im Bild, löst sich diese begrifflich-willkürliche Scheidung zugunsten einer wirklichkeitsbezüglichen, folgerichtigen farbigen Gesamterfassung auf.

Das Hinstreben auf eine einheitliche Gestaltung, die sich an die Zusammenhänge der Wirklichkeit halten will, geht auch aus dem Verhältnis von Linie und Farbe hervor. Die rein begriffliche Darstellung hatte Form und Farbton als zwei verschiedene Kategorien behandelt, die nur die inhaltliche Unterlage gemein hatten. Je stärker die Wirklichkeit Vorbild für die bildliche Darstellung wird, desto mehr durchdringen sich – unwillkürlich – die beiden Systeme zur gemeinsamen Erfassung der Erscheinungen. Die zeichnerische Schärfe der Linie besteht im «Guillaume de Machaut» noch weitgehend, aber sie scheint gemildert durch eine stoffliche Weichheit der Farbe, die einem Körper nicht mehr in gleichbleibender Tonstärke als begriffliche Bezeichnung anhaftet, sondern sich, zunehmend und abflauend nach Graden, nur über bestimmte Stellen erstreckt und andere frei läßt. Sie unterstützt zwar einerseits die Linie, indem sie gegen den Umriß der Figuren hin kompakter wird, sich – bei aufgelockerter Technik in Strichelung oder Tupfenmanier – überhaupt nur den Linien entlang hinzieht und an den Binnenlinien schwächer als am Umriß aufgetragen ist, dämpft sie aber auch anderseits durch die Freiheit des Auftrags ab. Man könnte hier fast von einem frühzeitigen und schnell vorübergehenden «malerischen» Anflug sprechen, mit der grundsätzlichen Einschränkung, die diesem Ausdruck, wie schon gesagt, für die französische Kunst zuzuweisen ist.

(49) D. h. subjektiv normierten trüben und objektiv sich normierenden klaren Farbwirkung.

Die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts bringen die schnelle Wandlung zu betonterem Realismus, der sich in der eben behandelten Handschrift noch mit der begrifflichen Vorstellung die Waage hielt. Schon die verschiedenen, in den 80er und 90er Jahren entstandenen Gebetbücher des Herzogs von Berry: die «Très belles heures» von Brüssel (50), das Große (51) und das Kleine (52) Stundenbuch zeigen im Vergleich mit den Illustrationen des «Guillaume de Machaut» eine außerordentlich verstärkte und vollere Farbigkeit, die eine ungleich größere Rolle im Gesamtaufbau spielt. Aus einer Zugabe wird die Farbe durch langsame Identifizierung mit körperhaften Erscheinungswerten zu einem wirklich begründeten Bestandteil eines Bildgegenstandes. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist diese Entwicklung wenigstens in ihrem ersten, grundsätzlichen Abschnitt abgeschlossen. In Werken wie dem «Térence des ducs» (53), den verschiedenen Boccaccio-Exemplaren (Abb. 12) (54) der Herzöge

(50) Pol de Mont: «Livre d'heures du Duc Jean de Berry» («Les très belles Heures de Bruxelles»). Musée des enluminures. Haarlem 1907. – P. Fierens-Gevaert: «Les très belles heures de Jean de France, duc de Berry». Brüssel 1924.

(51) Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 919.

(52) Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 18014.

(53) Paris, Arsenalbibl., Ms. 664. Herausgegeben von Henry Martin. Paris 1907.

(54) 1. Le Boccace du duc de Berry (gegen 1402). Paris, Nat. Bibl., MS. fr. 598. – 2. Le Boccace de Philippe le Hardi (1402). Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 12420. – Proben der Illustrationen dieser beiden Werke finden sich, ohne Farben, bei Bella Martens a. a. O., – 3. Le Boccace de Jean sans Peur. Paris, Arsenalbibl., Ms. 5193. Herausgegeben von Henry Martin. Brüssel 1911.

von Burgund und Berry steht, als Ausfluß einer gefestigten neuen Welt- und Bildvorstellung, eine überraschende neue Farbigkeit da. Die ätherisch wirkenden, körperlosen Farbtöne sind verschwunden; verschwunden auch das ganze, eher verwirrende als klärende System technischer Klassifizierung. Ein reiner, voller Klang starker Töne ist da (55). Die Farben werden nun nach ihrer eigentlichen erscheinungsmäßigen Beschaffenheit gewertet. Gerade in der ersten Zeit wirkt sich die Neuerung in ihrer vollen Stärke aus. Ein ungemein reines und unvermischtes Farbsystem wird geschaffen. Form und Farbe halten sich wertemäßig das Gleichgewicht in der Gegenstandsbeschreibung; die Farbe wird der Form voll nutzbar gemacht, ohne sie noch zu übertrumpfen. Mit der Vereinheitlichung der beiden Systeme tritt gleichzeitig eine ungemeine Vereinfachung ein, die sich in einer seltenen Schlagkraft der Bildwirkung äußert.

Während im «Guillaume de Machaut» fast nur Mischfarben, die zudem noch von verschiedener Durchsichtigkeit(Unterschiedlichkeit der Schwarz-Weiß-Beigabe!) waren, zur Verwendung gelangten, treten nun häufig die reinen *Hauptfarben:* Blau, Rot, Gelb auf. Ihnen gesellen sich die aus zwei Hauptfarben durch eine Mischung zu gleichen Teilen hervorgegangenen *Mischfarben erster Ordnung:* Violett, Orange, Grün und die in gleicher Weise auf einer Mischung zu unterschiedlichen Teilen aufgebauten *Mischfarben zweiter Ordnung:* Blauviolett, Rotviolett, Rotorange, Gelborange, Gelbgrün, Blaugrün bei. Dazu treten endlich die *Mischfarben dritter Ordnung*, die aus *allen* drei Grundfarben gewonnen werden: nämlich die verschiedenen braunen Töne; fernerhin Schwarz und Weiß und ihr Zwischenton Grau. Alle Mischungen, auch diejenigen komplizierterer Art, sind durchaus klar, so daß immer eine einfache Zusammensetzung nach verhältnismäßigen Teilen angenommen werden darf. Unreine Töne, die sich aus zahlreichen Farbelementen zusammensetzen und trübe wirken, fehlen gänzlich (56). Durch diese Einschränkung wird die Palette trotz ihres Reichtums begrenzt; zugleich erfahren nun die verwendeten Farben eine Systematisierung sowohl bezüglich ihrer realen Erscheinungswerte als auch im Hinblick auf die Erfassung aller möglichen Farbwerte. Das äußert sich darin, daß einerseits diejenigen Farben, die von Natur aus am stärksten wirken, auch im Bild das größte Gewicht an Wirkung zugeteilt erhalten, daß anderseits die benützten Farbtöne sich möglichst regelmäßig über den ganzen Farbkreis (Abb. 11) (57) erstrecken, um alle Erscheinungen erfassen zu können. Diese aus dem Wesen der Farbe selbst (wenn auch unbewußt) gewonnene Systematisierung ist das wesentlich Neue und erklärt die Art der neuen Farbtöne; denn Systematisierung an und für sich – ein typisch französischer Zug – wirkte sich auch auf die Verhältnisse in der subjektiv-begrifflichen Farbgebung aus.

Im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ist die Farbigkeit fest, aber keineswegs grell. Eine gewisse zarte Zurückhaltung wird beibehalten. Daß auch zu dieser Zeit nirgends ein einzelner Farbton unvermittelt hervorbricht, hängt wiederum von der allseitigen Bezüglichkeit ab, mit der die Farben über die Fläche verteilt sind. *Maßgebend für die farbige Gliederung ist nun die natürliche selbstwertige (objektive) Wirkungskraft der einzelnen Farben*, an der gemessen sie in verschiedenen Wirkungsklassen fallen.

Voran stehen die Hauptfarben; es folgen die Mischfarben nach abnehmender Wertigkeit, d. h. in der Reihe der zunehmenden Komplizierung des Verhältnisses ihrer Zusammensetzung. Die stärksten Farben werden im Gleichgewicht über die Fläche verteilt; ihnen ordnen sich die anderen unter Wahrung eines farbigen Abstandes zu. Die volle Wirkung der Einzelfarbe ergibt sich erst aus dem Verhältnis zu den anderen Farben, d. h. aus dem gegenseitigen Zusammenklang und Abstand. Das sich über die ganze Bildfläche hinziehende System farbiger Ergänzung und Abhebung wird bis zu einem so voll-

(55) Es werden den Spektralfarben stärker angenäherte reinere Farben mit größerer selbstwertiger Leuchtkraft vorgezogen.

(56) Vgl. Anm. 46.

(57) Der unter Abb. 11 wiedergegebene 12spitzige Farbstern stellt lediglich einen Auszug aus dem Farbkreis dar; er soll dem Leser nur das gegenseitige Verhältnis der Farben andeuten. Es sei daran erinnert, daß immer je zwei auf demselben Kreisdurchmesser liegenden Gegenfarben in der Physik Ergänzungsfarben genannt werden, da sie zusammen alle im weißen Licht vorhandenen Farben enthalten.

kommenen Grad der Feinheit gehandhabt, daß sich das ungewohnte Auge des Ausländers kaum zu fassen vermag. Hauptfarben stehen selten unmittelbar beieinander, da einerseits die Zusammenballung der am stärksten wirkenden Flächen (58), anderseits auch das harte Aufeinanderprallen «grund»verschiedener Farben vermieden werden soll. Tritt der Fall doch ein, so findet eine sanfte *Angleichung* statt, indem jeder Farbe z. B. eine Kleinigkeit der andern beigegeben wird. Auf diese Weise wird der allzu große Abstand durch ein Gemeinsam-Bindendes abgeschwächt. Die zusammengesetzten Farben haben dank ihren verschiedenen Bestandteilen den Vorzug, mit zahlreichen anderen Farben etwas Gemeinsam-Bindendes aufzuweisen. Sie müssen nicht erst zur Vermeidung von Härten in der Gesamtfarbgebung abgedämpft oder angeglichen werden. Das Übliche ist deshalb die *Nebenaneindersetzung* von Tönen *in voller oder halber Ergänzung*, d. h. aneinanderstoßende Farben stehen sich im Farbkreis entweder unmittelbar gegenüber, wie Gelb–Violett (d. i. Blau + Rot), Blau–Orange (d. i. Rot + Gelb), oder sie nehmen in demselben einen deutlichen und irgendwie festgelegten Abstand ein, wie Grün – Gelb, Rotorange – Blauviolett. Ein Nebeneinander von ähnlichen Farbtönen, wie Blau–Blaugrün, kommt in größeren Flächen und bei wichtigen Inhalten nie vor. Als letzte Möglichkeit neben den angeglichenen Hauptfarben und der halben und vollen Ergänzung treten *Farben* im *Anklang* auf, die gleichen Tones, aber verschiedener Abstufung sind, etwa wie Hellblau und Dunkelblau. Gerade solche Fälle vermögen oft besonders deutlich das unendlich feine farbige Differenzierungsvermögen zu belegen.

Es gibt Miniaturen, wie die Darstellung der Hölle in den «Très riches heures du duc de Berry», oder den Christus am Ölberg in demselben Kodex (59), die sich fast nur auf eine einzige Farbe beschränken. Für die Hölle wird wenig anderes als Rot benützt. Die Nacht in Getsemane wird durch ein dunkles Blau gekennzeichnet, das alle anderen Farbtöne überwuchert, sie sich angleicht.

(58) Darin spricht sich das gleiche Gefühl für Gewichtsverteilung und klare Auswirkung jeder Einzelheit aus, das für jede Form eine eigene Wirkungsfläche verlangt.

(59) Chantilly, Musée Condé. Herausgegeben von Paul Durrieu. Paris 1904 (ohne Farben).

Anklänge finden in großer Verfeinerung innerhalb der Abstufungsmöglichkeiten der einen Farbe statt. Im Rahmen einer vielfarbigen Darstellung tritt der Anklang selten auf, da der Abstand der Farben voneinander auf der ganzen Fläche etwa der gleiche sein muß. Anklang auf einer Seite, Ergänzung auf der andern ergäbe eine Spannungsverschiedenheit von Ungleichartigem, wo doch immer auf eine durchgehende Gleichmäßigkeit der Verhältnisse abgestellt wird. Ausgewogenheit kann nur dadurch erzielt werden, daß etwa eine Farbgruppe im Anklang zwischen zwei Farbgruppen in Ergänzung gestellt wird. Das Stark-Schwach-Stark ist dann wieder regelmäßig auf die Gesamtfläche bezüglich (60).

Innerhalb einer einzelnen Farbfläche findet häufig eine leichte *Variierung* mit Untertönen statt. Dieses Eingehen auf das Ineinanderfließen der Farbwerte in der Wirklichkeit ist eines der vielen Zeichen für die Abwendung von der begrifflichen Qualitätsnormierung. Das sorgfältige Einschmelzen von Nebentönen belebt eine Farbfläche. Es wird jedoch nie so weit getrieben, daß es deren einheitliche Wirkung gegenüber anderen Farbtönen aufhebt.

An einem konkreten Beispiel mögen einige dieser Gesetze erläutert werden. Als einfache Darstellung hat die Miniatur der Königstochter Macia (Abb. 12) im Boccaccio Philipps des Kühnen zu gelten. In einem Raum, der lediglich durch Bodenfläche und Rückwand bezeichnet ist (61), sitzt das Fräulein auf einem Lehnsessel der großen massiven Staffelei gegenüber, auf der das Selbstbildnis, an dem sie malt, aufgestellt ist. In der halben Tiefe des Raumes, ihrer Linken leicht erreichbar, steht ein halbhoher Arbeitstisch mit Malgeräten. Alle Hauptfarben sind, in zarter Bindung, im Mittelpunkt des Bildchens gesammelt: das Rot des Schleppkleides des Mädchens, das sich in der Kopfbedeckung und natürlich auch im Ausschnitt des Bildnisses wiederholt, das Gelb des Sessels, das im blonden Haare der Macia noch einmal wiederkehrt, und das Blau als Hintergrund ihres Werkes. Staffelei und Tisch sind braun, aber so abgetönt, daß die dunklere Farbe des kleineren Tisches der helleren der größeren Staffelei in der farbigen Wirkung das Gleichgewicht hält. Braun

(60) Vgl. die drei Figuren in Abb. 13.

(61) Bella Martens nennt diesen Raumtypus «Quadrant».

ist eine Farbe, die aus – je nach ihrer Beschaffenheit verschiedenen – Teilen von Blau, Rot und Gelb zusammengesetzt ist. Diese Braunflächen können also zu jeder an sie angrenzenden Fläche, sei diese nun mit einer Haupt- oder Mischfarbe bedeckt, überführen. Formal erscheinen Tisch und Staffelei als eine mittlere Schicht von Flächenkörpern, die verhältnismäßig auf den geteilten Hintergrund gelegt sind, ihrerseits aber wiederum von einer oberen Schicht überlagert werden. (Vgl. Abb. 5.) Diese Mittelschicht, die in ihrer doppelten formalen Eigenschaft als Auflagerung und Hintergrund mit allen in der Darstellung vorkommenden Flächenfiguren in unmittelbare Berührung tritt, löst mit der Zwischenfarbe Braun ihre schwierige farbige Mittlerstellung aufs beste. Sowohl gegen die Grundfarben der vorderen Schicht als auch gegen die Mischfarben des Hintergrundes wird der nötige klare farbige Abstand gewahrt. Die Rückwand ist von hellem, reinem Orange, das durch schwarze, weiße und goldene Ornamente belebt wird; zu ihm tritt in halber Ergänzung das sich aus kleinteiliger gelb-grün-weißer Musterung im Gesamteindruck ergebende Gelbgrün des Fliesenbodens, das im Farbkreis sozusagen in einem rechten Winkel zu Orange steht und dessen zwei Teilen Rot und zwei Teilen Gelb verhältnismäßig drei Teile Gelb und ein Teil Blau entgegensetzt. Auf die Variationen innerhalb der einzelnen Farbflächen kann nicht eingegangen werden; auch dort setzt sich, in immer kleineren und weniger auffälligen Abständen, das Abwägen der Ergänzungen und Anklänge fort. Die ganze Fläche erscheint in feiner Bezüglichkeit mit Farbgruppen überdeckt, die sich im Eindruck das Gleichgewicht halten (eine davon ist Braun-Rot-Braun) und trotz der Bindungen alle voneinander klaren Abstand nehmen.

Im Boccaccio Philipps des Kühnen von Burgund haben sich die farbigen Entsprechungen auf der Grundlage der Erscheinungswerte voll ausgebildet. Diese zu Beginn des 15. Jahrhunderts gefundenen Normierungen auf der Grundlage der natürlichen Farbwerte behalten ihre unmittelbare Gültigkeit bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts und bestehen in den Grundzügen noch heute (62). Unter Umgehung aller Komplikationsmöglichkeiten lassen sich drei *hauptsächliche Kompositionsweisen* scheiden (Abb. 14) (63): 1. die *unmittelbare Entsprechung* (I) (64); 2. die *verschränkte Entsprechung* (II) (65); 3. die *vollständige Verschiedenheit* (III) (66). In allen drei Fällen besteht das ruhende Gleichgewicht der Farbmassen; auf beide Achsen wird die Bezüglichkeit gewahrt und damit die ganze Fläche verhältnismäßig aufgeteilt. In Italien findet sich z. B. die Anordnung 1. Blau, 2. Blau, 3. Rot, 4. Grün, die durch axial ungleiche Lage den Eindruck der Bewegung erzeugt (67).

Zur Erhöhung einer geschlossenen Wirkung liebt es die französische Kunst, in einzelnen Darstellungen nur eine bestimmte *Auswahl von Farben* zu verwenden. In dieser Hinsicht sind die «Heures de Rohan» (68) sehr aufschlußreich. Dem strengen, geklärten Stil entspricht eine ebenso strenge und dunkelleuchtende Kolorierung. Der überragende Künstler (69) ist kein Neuerer; im Vergleich mit dem Gebrüdern Limburg wirkt er sowohl im Inhalt wie auch in der Zeichnung

(62) Nur wird seit der komplexeren Naturerfassung des 16. Jahrh. die Farbe nicht mehr als unmittelbarer, körperhafter Bestandteil eines Inhalts angesehen; sie ist eine Funktion des Lichts.

(63) Abb. 12 versucht dieselben in begrifflicher Abkürzung zu vergegenwärtigen. Die Vierzahl der Felder ist ganz willkürlich gewählt; sie soll nur das Allgemeine zur Anschauung bringen ohne in irgendeiner Einzelheit verbindlich zu sein. Fall I liegt z. B. auch vor, wenn sich in die Mitte eine mit anderen Farben nach Axialentsprechung aufgebaute Figur oder sogar die ganze Gruppe II schiebt (in unterschiedlichen Farben natürlich). In den Darstellungen handelt es sich natürlich nie um Rechtecke, sondern um bedeutend kompliziertere Figuren, die nicht so einfach nebeneinander liegen. In jeder Bildkomposition finden sich meist mehrere dieser Farbgruppen verquickt und verbunden.

(64) Tisch und Staffelei auf Abb. 12; die Symbole der Kirche und des Phönix auf Abb. 13 (vgl. S. 33).

(65) Miniatur der Königin Megulis im Boccaccio Philipps des Kühnen. Die tiefrot gekleidete Megulis tritt zwischen zwei gelben Dienern einem rosa gewandeten Boten entgegen (vgl. S. 44). Die Verschränkung Rosa-Gelb Rot-Gelb reiht sich hier horizontal in die Bildfläche und steht sich nicht wie im Schema II der Abb. 14 im Geviert gegenüber. Diese Anordnung benützt Foucquet mit Vorliebe fast in jeder Miniatur (vgl. S. 32).

(66) Die 3 weiblichen Figuren in Abb. 13; vgl. S. 33.

(67) In Leonardos Abendmahl kommt dieses Verteilungsverhältnis an mehreren Stellen vor.

(68) Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 9471.

(69) Paul Durrieu: «Le maître des Grandes Heures de Rohan et les Lescuier d'Angers». Revue de l'art ancien et moderne 1912.

und Farbgebung altertümlich. Im Rahmen einer fast ungebrochen-einfachen heraldischen Farbgebung wird durch die feine Abstufung der Töne eine überwältigend geschlossene Wirkung erzielt. Die Farben erscheinen, wie in der Heraldik, in drei Gruppen getrennt: Metallfarben (Silber, Gold), Schmelzfarben (Blau, Rot, Schwarz) und Naturfarben (Grün, Braun, Karnat). Die farbige Geschlossenheit zahlreicher Miniaturen wird dadurch erhöht, daß eine dieser Farbgruppen nicht zur Verwendung gelangt. Das bewußte und verfeinerte Ausgehen auf anschauliche Wirkung, die immer wieder staunenerregende vielseitige Bezüglichkeit, die einheitlich ins Bewußtsein übergeht, finden hier vorbildlich-französische Prägung.

Um die Jahrhundertmitte werden die Farben wieder leichter. Eine atmosphärische Auflockerung strebt noch näher zu den wirklichen Erscheinungswerten, bedeutet aber keine grundsätzliche Veränderung der 50 Jahre früher entstandenen Auffassung, sondern lediglich eine Erweiterung der in jener schon enthaltenen Absichten. Foucquet paart, mit größter Meisterschaft, strengste Gesetzmäßigkeit in der Anordnung der Farben mit einer Leichtigkeit des Auftrages. In seinen erweiterten, figurenreichen Darstellungen stellt sich, auf der Ebene von Erscheinungswerten, dieselbe schwierige Aufgabe weitverzweigter farbiger Ergänzung, die dem Maler des «Guillaume de Machaut» 80 Jahre zuvor auf dem Wege zu dieser Auffassung entgegengetreten war. Doch der französische Geist tritt vor der Fülle des wirklichen Geschehens nicht zurück. Mag der Vorwurf noch so vielgestaltig sein, mögen die einzelnen Farbflecke deshalb noch so sehr vermehrt werden müssen: die flächenbezügliche Regelmäßigkeit der Farbgebung bleibt bis in die kleinsten Einzelheiten in einemMaße gewahrt, die dem nichtfranzösischen Auge fast pedantisch erscheint. Für vielfigurige Kompositionen kommt bei vielfarbiger Gestaltung fast nur noch die verschränkte Entsprechung in Betracht, da die einfache Entsprechung zu einförmig wirken würde, und da für die Bezeichnung jedes Inhalts mit einer anderen Farbe zu wenig Farben vorhanden sind. Foucquet entwickelt die Möglichkeiten der kreuzweisen Entsprechung so weit, daß diese der unmittelbaren Betrachtung nur noch übersichtsweise faßbar wird. Allein dem nachprüfenden Blick erschließt sich die unnachgiebige Folgerichtigkeit bis ins letzte (70). Auch Foucquet liebt es, die Farben in Gruppen zu teilen, die er unter Berücksichtigung ihrer Leuchtkraft auf bestimmte Inhalte beschränkt. So werden oft die Figuren in starken Haupt- und Mischfarben vor einen Hintergrund gestellt, dem allein die «Naturfarben» Grün, Braun und Grau, etwa mit hellem Blau zusammen, vorbehalten sind. Die Schattengebung wird ganz unter den Gesichtspunkten klarer Einordnung in das Farbmosaik, meist im Anklang, in die Darstellung eingeführt. Wie auch die Lichterscheinungen, spielt sie nie die Rolle farbiger Verschleifung. Die berühmten Darstellungen des «Coeur d'amour épris» (71) wahren bei aller entzückten Aufmerksamkeit, die den Licht-Schatten-Erscheinungen entgegengebracht wird, die klare Farbigkeit im Bildaufbau.

In den Miniaturen, die am Hofe Renés von Anjou entstanden, im «Livre des tournements» (72), in den zahlreichen Abschriften des von dem kunstliebenden Fürsten selbst verfaßten «Mortifiement de la veine plaisance» (73) läßt sich die

(70) Diese und die folgenden Feststellungen sind fast ausschließlich aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier in Chantilly abgeleitet. (Ich möchte nicht versäumen, an dieser Stelle Herrn Malo, dem Konservator des Musée Condé, für sein überaus liebenswürdiges Entgegenkommen aufrichtig zu danken.) Die sorgfältig unter Vorhängen geborgenen Kostbarkeiten Foucquets werden im allgemeinen nur kurz dem Licht ausgesetzt, bewahren deshalb ihre Farben zum größten Teil in hervorragender Leuchtkraft. Bei den bisher erschienenen Veröffentlichungen der Abbildungen der Handschrift (Anatole Gruyer: «Le musée de Chantilly et les 40 Foucquets». Paris 1897; und Henry Martin: «Les Foucquets de Chantilly», Paris) sind keine Farbtafeln beigegeben. – Foucquets Farbigkeit läßt sich in den Bibliotheken nur aus den Anfangstafeln der von Durrieu herausgegebenen «Antiquités judaiques» (Paris 1908) und des «Boccace de Munich» (München 1913) erraten.

(71) Smital und Winkler: «Le livre du Coeur d'amour épris». Wien 1927, 3 Bde. Die prachtvollen Farbtafeln sind vielleicht die einzigen, die wirklich eine getreue Vorstellung von dem Reichtum und der Feinheit französischer Farbgebung vermitteln.

(72) Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 2695.

(73) Mir ist nur das Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts aus unmittelbarer Anschauung bekannt. Frédéric Lyna hängt der farbigen Veröffentlichung der Brüsseler Handschrift (Brüssel, van Oest) vergleichende Abbildungen der wichtigsten anderen Exemplare an.

Entwicklung einer atmosphärischen Farbigkeit im Rahmen einer begrenzten Schule gut verfolgen. Die Tonwerte werden besonders innerhalb der «Naturfarben» aufs feinste differenziert; eine reiche Skala führt von hellem Smaragd zu dunklem Oliv; Erdfarben, wie Ocker, Siena, Umbra und Sepia, kommen in vielen Abstufungen vor. Technische Neuentdeckungen und Erfahrungen fremder Malschulen mögen darin teilweise ihre Auswirkung finden. Doch die Flächigkeit der Farben, die trennende Funktion der sonst fast unsichtbar gewordenen Linien, das Gesetz farbiger Abhebung bleiben bestehen, wenn auch der Abstand zwischen den differenzierten Farbtönen geringer wird.

Eine Darstellung der Tugenden aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (Abb. 13) (74) weist alle bekannten Gesetze auf: der Hintergrund teilt sich in violette Architektur und blau-grüne Landschaftsausblicke und Bodenmusterung (halbe Ergänzung); davor stehen, durchgehend verschiedenfarbig behandelt, die gelb-violett (Ergänzung), blau-grün-blau (Anklang) und rotweiß (Ergänzung) bekleideten Frauengestalten. Die drei häuptlings getragenen Symbole sind in einfacher Entsprechung koloriert: die graue Kirche und der schwarze Phönix schließen das gelbweiße Schiff ein. Selbst in den zarten und nahe beieinander liegenden blau-grünen Farbtönen des landschaftlichen Grundes werden die inhaltlichen Trennungslinien immer noch kenntlich belassen.

Ruhende, ausgewogene und einheitsbezügliche Verteilung im ganzen, klare Abgrenzung im einzelnen haben sich durch zwei Jahrhunderte französischer Malerei im Wechsel der einschneidendsten Vorstellungsveränderung der abendländischen Geschichte als Grundsätze des farbigen Bildaufbaues verfolgen lassen. Die volksbedingte Auffassung überdauert also die zeitbedingte. Heute sind noch die größten Unbekannten der Geschichte die Wesensverschiedenheiten der Völker, die bei aller Gemeinsamkeit zeitgebundener Weltanschauung ihren Abstand wahren. Auf dem besonderen Gebiet des Farbempfindens kommt dies ebenso zur Geltung wie in irgendeiner Grundfrage des Lebens.

Die italienische Farbgebung ist nachdrücklicher und feuriger als die französische. Starke Gegensätze sind beliebt, jedoch sind die Farben nicht grundsätzlich und allseitig voneinander abgehoben und auch nicht regelmäßig in der Fläche verteilt. Die farbigen Hauptwerte liegen sehr oft außerhalb der Mittellinien; dennoch wirken sie nie vereinzelt, da sie durch ein überleitendes System hüpfender (Frühzeit) oder fließender (Spätzeit) Farbflecke miteinander in Verbindung gesetzt werden. Eine Entsprechung gleicher Farben an gleichen Bildstellen ist die Ausnahme. Sie tritt nur an den unter starkem byzantinischem Einfluß stehenden Majestasbildern des frühen 14. Jahrhunderts häufiger auf (75), erscheint jedoch im Rahmen der gesamten künstlerischen Produktion als durchaus unitalienisch. *Die Farbeinheit* besteht nicht im Ausgleich; sie *entsteht durch die überleitende Wirkung einer unregelmäßigen Farbverteilung, die sich dem Auge als geschlossene, auf die gegebene Bildfläche beschränkte und auf diese bezügliche Bewegung mitteilt.* Also steht, wie bei der Form, der ruhenden Ausgewogenheit in Frankreich ein Bewegungszug in Italien gegenüber. So werden auf Piero della Francescas «Hl. Hieronymus mit Stifter» (76) das weiße Gewand des Einsiedlers und der weitaus am stärksten aufleuchtende großflächige rote Rock des Betenden, die die untere Bildhälfte einnehmen, durch die dumpffarbige, mit Braun und Oliv unregelmäßig durchsetzte landschaftliche Folie mit dem Himmelsausschnitt in der linken Oberecke fließend verbunden. Bei vielfigurigen Kompositionen, etwa in der Kreuztragung Simone Martinis (77), entstehen zahlreiche Farbenstrudel, die sich jedoch immer in eine einheitliche, wenn auch verschlungene Bewegung auflösen lassen.

Die Farbgebung ist im deutschen Kulturgebiet vollständig frei und unbezüglich. Jede Farbe steht für sich

(74) Frz. um 1510: Bible moralisée; Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 9608.

(75) Es war mir leider mangels farbigen Abbildungsmaterials nicht möglich, einen Eindruck der byzantinischen Farbkomposition zu erhalten. Im Formaufbau tritt in Byzanz unverhältnismäßig häufig Achsengleichheit in unmittelbarer Form auf, die sich von der mittelbaren und reichgestalteten Achsenbezüglichkeit der französischen Kunst stark unterscheidet. Daraus darf wohl mit Bestimmtheit geschlossen werden, daß die gleichen Grundsätze auch in der Farbgebung herrschen.

(76) Venedig, Akademie.

(77) Antwerpen, Kgl. Museum.

allein, richtet sich in keiner Weise nach den Farbtönen, die neben sie gesetzt werden. Es herrscht das gleiche unabhängige Nebeneinander, von dem schon bei der Betrachtung der Formen gesagt wurde, daß aus ihm nur eine unformale Einstellung herausgelesen werden könne (78). Es besteht nicht einmal das Gesetz, alle Einzelinhalte voneinander abzuheben. Die Fälle sind häufig, da z. B. zwei nebeneinander stehende Figuren die gleiche Farbe erhalten (79). Eine Scheidung in Farbkategorien nach der natürlichen Wirkung tritt nicht ein, obgleich oft sehr starke leuchtende Farben Verwendung finden (80). Auf Roger van der Weydens Kreuzigung in Wien befinden sich links vom Gekreuzigten Maria und Johannes, blau bzw. rot bekleidet; rechts knien der Stifter und seine Frau in schwarzem Rock bzw. violettem Schleppkleid: alle leuchtenden Grundfarben auf der einen, alle dunkleren oder gebrochenen Töne auf der andern Seite. Und doch herrscht in Rogers Gemälden zuweilen eine farbige Mäßigkeit, die die Nähe Frankreichs erkennen läßt und sich stark abhebt von der harten und fröhlichen Buntheit innerdeutscher Erzeugnisse. Schon die Beschaffenheit der Farben ist zurückhaltender und gedämpfter; große Farbflächen werden stufenweise getönt, wo sie der Deutsche gleichartig und ungebrochen aufleuchten läßt. Die südlichen Niederlande sind für die analytische Formbetrachtung eines der interessantesten Gebiete Europas. Deutschen Stammes und reichszugehörig, aber jahrhundertelang in engstem politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Zusammenhang mit Frankreich stehend, haben sie deutsches Wesen mit fremden Bestandteilen durchsetzt, bilden ein Übergangs- und Sammelgebiet des nördlichen und des westlichen Kulturkreises, das sich mit seinen Ausläufern vom Rhein bis zur Somme-Maas-Mosel-Linie erstreckt, einen breiten deutschen und einen schmalen französischen Streifen überdeckend. Die Mischung ist nicht gleichmäßig. Je nach der Herkunft der Künstler ist das westliche Element stärker oder schwächer. Im Werke der van Eycks spielt es eine abnehmende Rolle (81). Bei Campin ist es durchgehend und bei Roger zeitweise sehr stark, während die Hauptmeister der zweiten Jahrhunderthälfte: Bouts, Goes und Memling als überwiegend deutsch schon ihrer Geburt nach anzusehen sind. Auf Dirk Bouts' Gastmahl des Simon (82) sind Christus, Simon, Johannes und Petrus, die nebeneinander hinter dem weißgedeckten Tische sitzen, violett, violett-grün-karmin, blau-zinnober-weiß und karmin bekleidet; die links kniende Maria Magdalena vereint die stärksten Farben: Zinnober, Blau, Grün und Violett, während ihr Gegenüber, der eingefügte Stiftermönch, in gewichtlosem Weiß erscheint. Bei Bouts herrscht das unbezügliche deutsche Nebeneinander in reiner Prägung und überträgt sich auf seine Schule. Hugo van der Goes erscheint neben ihm farbig wieder stärker differenziert, obgleich auch er nicht «kom»poniert, sondern lediglich koloriert. Die unerhört starke Mitteltafel des Portinarialtars (83), mit der Anbetung der Hirten, ist diesbezüglich aufschlußreich. Es liegt hier ein Fall vor, der für die Niederlande weitgehend verallgemeinert werden darf: die fein abgestufte reiche Farbgebung im einzelnen täuscht bis zu einem gewissen Grade über die durchaus deutsche Grundordnung des beziehungslosen Nebeneinander hinweg (84). Alle

(78) Vgl. S. 22.

(79) Beweinung unter dem Kreuz. Mitteltafel des Feldbacher Altars. Schweizerisch, unter niederländ. Einfluß, um 1460. Frauenfeld, Museum. Abb. (ohne Farben) bei P. Ganz: «Malerei der Frührenaissance in der Schweiz», Zürich 1924. – Patinir: Kreuzigung im Basler Museum.

(80) Hierin offenbart sich die unsinnliche Grundhaltung, die später noch berührt wird (vgl. S. 76–77). Die Farben werden nicht, wie in den lateinischen Ländern, auf ihre selbstwertigen sinnlichen Wirkungswerte hin erfaßt; ihre Aufgabe bewegt sich zwischen bloßer Flächenbelebung und einer tieferen ausdrucksmäßigen Gehaltsvermittlung. Dabei sind die Anschauungen innerhalb des deutschen Kulturraums sehr verschiedene.

(81) Die Autorschaft der Gebrüder van Eyck für das Turin-Mailänder Stundenbuch wird in letzter Zeit ja wieder bestritten. Aber auch im Genter Altar ist die Regelmäßigkeit der Komposition in jeder Beziehung größer als auf späteren Werken.

(82) Löwen, Peterskirche.

(83) Florenz, Uffizien.

(84) Wobei die stoffliche Differenzierung ein Zeichen für die stärkere sinnliche Wertung der Niederländer ist. Sie entfernt sich in der Wirkung sehr stark von deutschen Werken, schließt sich aber dem System nach doch diesen und nicht den französischen an.

Werte kommen vorwiegend örtlich, d. h. unabhängig voneinander, zur Wirkung. Neben dem Blau der Maria steht unmittelbar das hellere Blau der anbetenden Engel. Farbsystem und Farbqualität dürfen deshalb gerade in der flämischen Schule nie verwechselt werden. Das erstere, als primärer Ausfluß volksbedingter Auffassung, bleibt deutsch; die letztere wird stark durch fremde Elemente bedingt. Die Veränderung der Farbqualität, die im Gefolge vermehrter Einbeziehung der Erscheinungswerte sich durchsetzte, war im deutschniederländischen Kunstgebiet besonders tiefgehend, da die Farbgebung wiederum nicht optisch-formaler Selbstzweck, sondern nur Mittel zu einem über ihr liegenden unformalen Zweck war und keine eigenen Gesetze in sich trug. Licht-Schatten-Gebung und inhaltliche Verfeinerung wurden dazu verwendet, die farbigen Werte ineinander zu verschmelzen. Das hundertfache Aufleuchten reich gewirkter Stoffe, die farbig kaum mehr benennbaren Zwischentöne stofflicher Unterscheidung, das illusionistische Ineinanderfließen landschaftlicher Hintergründe, wie es z. B. die Antwerpener Schule im Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur letzten Vollendung verwirklichte, ist weit entfernt von dem harten Absetzen verschiedener Farben, wie es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geläufig war, und doch mit ihm verwandt durch die gleiche unformale Grundauffassung.

In jedem Kunstgebiet bilden die Ergebnisse der Farbuntersuchung eine Bestätigung der auf dem Gebiete der Formen gemachten Feststellungen. Das übereinstimmende Ergebnis der auf verschiedenen Wegen geführten Beweise verstärkt die Gewähr für die Stichhaltigkeit und Gültigkeit der gefundenen Gesetze.

DAS VERHÄLTNIS VON INHALT UND FORM

In den beiden vorangegangenen Abschnitten wurde versucht, innerhalb der vom Inhalt abgelösten, rein formalen Kategorien der Form und der Farbe durch folgerichtiges Fortschreiten vom Kleinen und Einzelnen zum Großen und Gesamten den Sinn für das besondere französische Formgefühl zu entwickeln. Als hervortretende Eigenschaften konnten festgestellt werden die Klarheit in Gestaltung, Trennung und Verteilung der Formen, die Vorliebe für gegenseitige Entsprechungen und gemeinsame Maße und Verhältnisse, die sorgfältige Innehaltung eines allgemeinen Gleichgewichtes, das sich in der formalen Einheit erfüllt, alles Kennzeichen, die sich auf allen Ebenen der verschiedenen Form- und Farbkategorien immer wieder fanden. Sie sind die Form gewordenen Ausstrahlungen des französischen Wesens, Sinnbilder und Ergebnisse zugleich der es bestimmenden Klarheit, Eindeutigkeit und Ausgewogenheit. Aus dieser Linien- und Farbenschau ging wohl eindeutig hervor, daß der Franzose das Faßliche und Benennbare liebt; seine ganze Vernünftigkeit zeichnet sich hinter dem formalen Gerüst ab. Den Formen und Farben haften Selbstwerte an; als solche werden sie ausgebaut und abgewandelt.

Nun ist aber jede Form auf dem Wege der Verbildlichung eines Inhalts Mittel zur Darstellung, und es stellt sich jetzt die Frage, in was für ein Verhältnis die eben betrachteten Formen zu den darzustellenden Inhalten treten, d. h. auf welche besondere Weise die Inhalte in diesen Formen sichtbar gemacht werden, und wie sich das Formgefühl im großen auf die Gestaltung eines Bildganzen auswirkt.

Damit dies festgestellt werden kann, muß erst eine wichtige Vorfrage nach dem Wesen des Inhalts in der französischen Kunst gestellt werden. Denn ein Inhalt, welcher gegenständlicher Art er auch sein möge, ist natürlich nie allein etwas schlechthin Vorhandenes und Unveränderliches, sondern empfängt seine letzte Wertbestimmung in jeder Beziehung immer erst vom Subjekt, das ihn erfaßt. Dabei muß noch in Rechnung gezogen werden, daß gleiche Dinge auch nach der objektiven Seite hin nicht überall dieselben sind: in Form und Farbe prägen sich jedem Gegenstand in gewissem Umfang die Gesetze der Umgebung auf. Der Ausgangspunkt für die künstlerische Darstellung bleibt aber dabei die Vorstellung des gestaltenden Subjekts, in unserm Falle also des französischen Kollektivsubjekts, die ihrerseits objektiv in mancher Hinsicht von ähnlichen Faktoren bedingt ist wie der darzustellende Gegenstand selbst. Für den Franzosen verbinden sich mit jedem Ding festgelegte Werte und Formen; sein Sinn für das Wirkliche und Wesentliche klärt jede Vorstellung nach der vernünftig faßlichen Seite hin. In einer begrifflichen Weise wird vom Fließenden abgesehen; es findet zugunsten einer klaren gedanklichen Einheit eine Beschränkung und Vereinfachung statt, die dazu führt, daß eine Vorstellung über Individuum und Zeit hinaus verhältnismäßig wenig veränderlich ist. Die in der Anschauung bestehende begriffliche Einheit teilt sich auch der künstlerischen Darstellung mit, der damit eine gewisse visuelle Begrifflichkeit anhaftet, die schon im «begrifflichen» Bildstil des Mittelalters im Vergleich mit fremden Kunstübungen auffällt, aber seit dem engern Anschluß an die erfahrungsmäßige Wirklichkeit der Erscheinungen stärker zutage tritt. An erster Stelle wird die große Linie, das allgemein Kennzeichnende, festgehalten, es kommt auf die wesentlichen Formen einer Erscheinung an, die damit über das Zufällige und unmittelbar Wandelbare hinaus weitere Gültigkeit und allgemeinen Bestand bekommt: handle es sich nun um Unveränderliches (Szenerien) oder Veränderliches (Handlungen). *Die Gegenstände werden in der Beschaffenheit ruhenden Bestehens festgehalten.*

Um nun alle Werte einer ruhenden Erscheinung möglichst vollständig und allseitig zu erfassen, sucht der Franzose in der Darstellung für jeden inhaltlichen Vorwurf die ihm am besten

entsprechende Stellung. *Die Ansicht eines Gegenstandes wird so gewählt, daß das Wesentliche seiner allgemeinen Beschaffenheit oder seiner augenblicklichen Bedingtheit in der einfachsten Art darin zum Ausdruck kommt.* Die Darstellungsmöglichkeiten beschränken sich dadurch außerordentlich. Es gibt nur sehr wenige Ansichten, ideell betrachtet überhaupt nur eine, die den gestellten Anforderungen entspricht. Mit untrüglicher Sicherheit wird immer diejenige Stellung gefunden, die als formale Fassung dem Inhalt am besten gerecht wird. Nur ein Beispiel: weibliche Bildnisse werden fast nie ins Profil gesetzt, da der weicheren Gesichtsbildung der Frau die betonte Hervorhebung einzelner Formen (die die Profilstellung in sich birgt) nicht entspricht. Dreiviertels- oder Vorderansichten bringen die leichten Übergänge zwischen den einzelnen Gesichtspartien im Umriß, als der wirkungsstärksten Form, zum Ausdruck (85). Für die ausgeprägteren Formen männlicher Köpfe wird dagegen die Seitenansicht häufiger verwandt, doch wird auch hier die halbseitliche Wendung vorgezogen, die mit einem weicheren Umriß den Vorteil besserer Anschaulichkeit vereint. Von ihr aus kann sowohl auf das Profil als auch auf die Vorderansicht geschlossen werden (86). Die Dreiviertelansicht ist auch für andere Inhalte sehr beliebt, da sie eben am meisten vom ruhenden Sein einer Gesamterscheinung erfaßt und damit dem Willen nach allseitiger klarer Herausarbeitung des Gegenstandes entgegenkommt.

Nach dieser kurzen Vorausnahme der geistigen Voraussetzungen und ihrer grundsätzlichsten darstellerischen Auswirkung läßt sich die eingangs aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Form in der Darstellung leichter beantworten. Setzen wir in der vorzunehmenden Untersuchung als konkretes Beispiel die schon vorher im Linienaufriß betrachtete Darstellung des Menedemus und Chremes (Abb. 4) ein, wobei sich die Abbildung und die das Wesentliche heraushebende Umrißpause ergänzen müssen. Worauf beruht die Abgeklärtheit und Eindrücklichkeit, die an der Darstellung sogleich in die Augen springt? Die einzelnen Gegenstände und Figuren breiten sich ruhig in der Bildfläche aus und wirken – neben all den Beziehungen, die sie zur Einheit zusammenfassen – als scharf gefaßte Einzelheiten; ja, sie selbst gliedern sich wieder, entsprechend ihrer Zusammensetzung, in deutlich gesonderte Einzelteile. Jedem dieser Einzelteile entspricht nun eine bestimmte Form, d. h. die leicht faßlichen und klar voneinander abgegrenzten Abschnitte, in die jede Linie zerfällt (87), bezeichnen ganz bestimmte Teileinheiten des dargestellten Inhalts, oder, anders gesagt, *jeder Teilinhalt drückt sich in einer und nur einer Form aus.* Der steife Hut des Chremes ist eine einfache, geschwungene, dem Halbkreis angenäherte Linie, die am Hutrand eine entschlossene Brechung erfährt, um in eine neue, diesem entsprechende Form überzugehen. Gesicht und Hinterkopf werden in einer sanften Schwingung bzw. in einer kurzen Geraden zum Eindruck gebracht, an die sich für die anschließenden Teilinhalte des Bartes und des Mantelkragens neue und andere Formen anreihen. *Die Linie versucht also der Art des Inhalts aufs beste gerecht zu werden, vermeidet aber dabei alle Formen, die über die einfachste darstellerische Lösung hinausgehen.* Die Erfassung eines Inhalts haftet am Eindruck einer Summe von festen Formen, die selbst wieder eine einheitlich geschlossene größere Formeinheit ergeben. Ein Inhalt wird entsprechend seiner natürlichen Aufteilung in Unterinhalte in einfache Formen gegossen und in diesen aufgenommen. *Die Darstellungsweise ist eine formal-anschauliche.* Inhalt und Form werden in der Anschauung identifiziert, wobei das gegenseitige Verhältnis noch dahin geklärt werden muß, daß die Form zwar in ihrer Besonderheit auf die eigentümliche Beschaffenheit

(85) Die seltenen Fälle, da Frauen im Profil dargestellt werden, dürften auf den Einfluß der bewegteren und härteren italienischen Auffassung zurückzuführen sein. Sie fallen fast alle in die 70er und 80er Jahre des 14. (Jeanne de Bourbon auf dem Narbonner Altarvorsatz) und in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrh. (Maria von Burgund, Sammlung Villeroy 1923). Daß man in Italien auch bei Frauenbildnissen (vgl. Abb. 22) häufig das Profil wählt, hängt natürlich u. a. auch damit zusammen, daß dort die Formen tatsächlich stärker ausgebildet sind.

(86) Die Vorderansicht findet sich weitaus am seltensten, da in ihr die maßgeblichen Formen am wenigsten herausgehoben werden können. Viel eher bietet sie die Unterlage zur Ausmalung seelischer Differenziertheit, da sie ja das Gesicht in seiner größten Ausbreitung erfaßt. Sie findet deshalb in der deutschen Kunst vorwiegend Verwendung.

(87) Vgl. S. 17.

des Inhalts hin gewählt ist, dabei aber selbst möglichst einfach und klar bleibt und so den Inhalt selbst durch ihre Klarheit wiederum klärt. Da die Natur von sich aus am Vorbild ganz selten reine und volle Formen erzeugt, so werden in der bildlichen Wiedergabe alle Zufälligkeiten und Unebenheiten zugunsten einer großzügigen und wirkungsstarken Linienführung ausgeglichen.

Das gesamte Darstellungsproblem der französischen Kunst beruht darin, Form und Inhalt bis in alle Einzelheiten anschaulich aufeinander abzustimmen. Schon vorher wurde darauf hingewiesen, daß für den Franzosen ein Inhalt sich nicht in jeder beliebigen Stellung nach der in ihn hineingelegten Vorstellung ruhenden Bestehens hin offenbart; vielmehr kommt jedem Inhalt eine bestmögliche Ansicht zu, und zwar ist diese dann erreicht, wenn der Inhalt seinem ganzen Umfang nach am klarsten in die Umrißlinien zusammengedrängt wird. Der Umriß wird, als anschaulichste und wirkungsvollste Linie eines Formkomplexes auch zur inhaltreichsten Linie erhoben, oder: *Im Umriß wird andeutungsweise das Wesentliche des Inhaltes zusammengefaßt.* Diese Feststellung kann an der besprochenen Miniatur erhärtet werden. In den Umfassungslinien der handelnden Personen heben sich selbst kleine Einzelheiten anschaulich ab; wie bedeutsam für die Klärung ist das kleine ausgesparte Dreieck im Nacken des Menedemos, das die Absetzung von Kopf, Sentelbinde und Schulter gewährleistet. Das eindringliche, aber gehaltene Zureden des Chremes, der durch ein leichtes Vorbeugen seinen Worten noch mehr Nachdruck zu verleihen sucht, die bewegte Verteidigungsstellung des Menedemos, der, Kopf und Oberkörper zurückwerfend, die Linke lebhaft bewegt, werden im Umriß ersichlich. Stellungen, die sich nicht mehr im Umriß zu erkennen geben, die nur unter Zuhilfenahme erklärender Binnenlinien erfaßt werden können, widersprechen der französischen Anschauung. Den Binnenlinien fällt die untergeordnete Aufgabe zu, die Aussagen der Hauptlinien im einzelnen zu ergänzen, die nebensächlicheren Inhalte darzulegen. *Die Wirkungskraft oder Anschaulichkeit jeder Linie ist der Wichtigkeit des darzustellenden Inhalts angemessen.* oder: Ein Inhalt wird, entsprechend seiner Wichtigkeit, auf die verschiedenen Wirkungsklassen der Linien verteilt.

Aber nicht nur die eindeutige Beschaffenheit eines Gegenstandes, sondern auch der jedem Einzelinhalt im Rahmen der Gesamtdarstellung zukommende *Wert* wird in der Art und Ausdehnung der ihm zugeteilten Form eindeutig zum Eindruck gebracht. Auf diese Weise werden die dargestellten Einzelinhalte eines Bildes (gleich wie die Linien im einzelnen) der Wirkung nach in verschiedene Kategorien geordnet. Und zwar ergibt sich die *inhaltliche Bedeutung aus* dem Zusammenspiel der *Flächenausdehnung und* der *Umrißbewegtheit* eines Gegenstandes. Denn diese beiden Faktoren bestimmen die Wirkungskraft einer Form auf das Auge. Stärker fast noch als die Ausdehnung fällt die äußere Gliederung einer Flächenform ins Gewicht. In strenger Bezüglichkeit auf Erscheinung und Wesen der Gegenstände werden die reicher bewegten Formen den Lebewesen, die schwächer bewegten und unbewegten den leblosen Inhalten vorbehalten. Die Gegenstände sind also in der Form nicht nur erkenntlich gemacht, sondern durch die natürliche Abstufung der Formwerte bereits auch mit einem Wertindex versehen. So tritt die Grasfläche im Vordergrund der Terenz-Illustration trotz ihrer verhältnismäßig großen Ausdehnung formal kaum in Erscheinung; denn sie ist auf die einfachste überhaupt denkbare Weise durch eine einzige Gerade begrenzt und entbehrt aller unterteilender Binnenlinien. Die gleiche Einfachheit der Formen kommt auch der Hauskulisse zu (88); Kanten, Fenster, Gitter und Ziegel wirken durch die fast ausschließliche Verwendung von Geraden ruhig und unbetont. Vor dieser Folie treten die Personen mit ihren feinen kurvenreichen Silhouetten wirkungsbetont hervor. Die Übereinstimmung von Inhalt und Form geht so weit, daß aus der Form allein nicht nur Beschaffenheit und inhaltliche Wichtigkeit, sondern auch die absolute Wertung eines Gegenstandes herausgelesen werden kann. Es ergibt sich schon aus der formalen Betrachtung, daß der Mensch im Mittelpunkt der Darstellung steht.

Alle bisher gemachten Feststellungen vereinigen sich zu dem Ergebnis, daß in der französ-

(88) Desgleichen allen landschaftlichen Hintergründen (vgl. etwa Abb. 15, wo für den Mittelgrund und die abschließenden Bergrücken, für die Baumgruppen und das Gebüsch die einfachsten Formen verwendet werden).

sischen Kunst die *Inhalte durch die Verschmelzung klar abgerundeter Vorstellungen mit leicht faßlichen Formen in einer vernünftig-begrifflichen Anschaulichkeit dargestellt* werden. Was hier an einem Beispiel aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts aufgezeigt wurde, gilt auch für früher und später als Rahmengesetz, obschon sich Wesen von Inhalt und Form dauernd verändern.

Der französischen Anschaulichkeit, die auch Gut der italienischen Kunst ist, nur daß diese nicht begrifflich Gefestigtes, sondern in höherem Maße lebendig Bewegtes auf ihrem Wege zum Eindruck bringt, stehen in Deutschland grundsätzlich andere Werte gegenüber.

Die Haltung des Deutschen ist vorwiegend vom Gefühl bestimmt; die Wirklichkeit erschließt sich ihm nicht aus der Vernunft. Den Dingen entsprechen in seiner Vorstellung keine eindeutig gefestigten Anschauungen, da er keine «Dinge an sich» kennt. Seine Anschauungen werden immer wieder durchwoben von den in Erlebnissen und Stimmungen veränderlichen Gefühlswerten; sie sind deshalb unendlich vielgestaltig und bleiben viel weniger, als dies in Frankreich der Fall ist, an den faßlichen Unterlagen haften, sondern gehen darüber hinaus und suchen Seele und Sinn in die Dinge zu legen und an ihnen zu erfassen. Diese Werte liegen jedoch nicht in den sichtbaren und anschaulichen Formen der Gegenstände und können deshalb auch nicht mit solchen, sondern nur im Zusammenspiel veränderlicher Linien ungefähr festgehalten werden. Es gibt keinen Schlüssel für das Verhältnis von Inhalt und Form; sind doch die Formen lediglich Mittel und Hilfszweck, einen Sinn auszudrücken, der nur mittelbar den wahrnehmbaren Gegenständen verbunden ist.

Dementsprechend bleibt die Betrachtung auch nicht an ihnen hängen, sondern gleitet über sie hinweg und sucht über ihnen den tieferen Gehalt. Während des Ablesens der Formen wird das Einfühlungsvermögen (auf dem Wege einer die Bildunwirklichkeit überbrückenden Vorstellung) assoziativ wachgerufen. Der Erfassungsvorgang spielt sich zum guten Teil in der Vorstellung ab. Für sich besehen, bleiben die Formen nichtssagend.

Ein Blick nur auf den kauernden Joseph in der Geburtsszene des Buxtehuder Altars (Abb. 6) genügt, um die Unterschiede zwischen der unmittelbar-anschaulichen französischen und der mittelbaren, vorstellungsmäßig ergänzten deutschen Darstellungsweise klar zu machen. Ohne die Einzeichnung der Binnenlinien ist es unmöglich, von der gestaltlosen Masse auch nur auf die Figur eines Menschen zu schließen. Auch der kleine Durchblick zwischen erhobenem Arm und der zum Munde geführten kugeligen Flasche trägt nicht im geringsten zur Klärung der Formwirkung bei. Der Umriß zählt nicht, und da der Inhalt nur lose an den Formen haftet, so sind dieselben nicht nach einem bestimmten System in unterschiedliche Wirkungsklassen geteilt. Sie sind alle gleichwertig und tragen gleichermaßen zur Darstellung des Inhalts bei.

Die deutsche Formgebung ändert sich gerade deshalb verhältnismäßig rasch. Die Formen, als bloßes Hilfsmittel zum Zwecke der Verbildlichung von vorwiegend seelischen Anschauungswerten, unterstehen keiner eigenen Gesetzmäßigkeit. Die gefühlsgetragene Vorstellung schließt die anschaulich-vernünftige Regelung formaler Beziehungen aus. In schneller Folge lösen sich im 15. Jahrhundert weich fließende, blockhaft harte und aufgelockerte Stile ab. Sie alle entsprechen veränderten Gefühlsströmungen, legen bald Zeugnis von sanfter Besinnlichkeit und bald von ekstatischer Bewegtheit ab. Frankreichs Stilentwicklung ist viel beständiger, da sie in der Form selbst beschlossen liegt. Die Einstellung des Auges, an das sich die Form wendet, verändert sich weniger schnell als diejenige des Gefühls.

In der deutschen Kunst sagt die formale Gestaltung auch nichts über die Wichtigkeit der Inhalte aus. Es existiert ja auch kein sinnlich-vernünftiges Wertesystem, an dem die Dinge gemessen sind; diese lösen sich vielmehr im Suchen nach einer absoluten Sinngebung auf. Deshalb werden auch alle Formen für alle Inhalte verwendet. Man denke etwa an die Einsiedlerbilder eines Altdorfer oder Baldung Grien, wo zerzauste Greisenbärte und von den Bäumen tropfende Moosgeflechte genau dieselben merkwürdigen Formen aufweisen, wo Mensch und Landschaft ineinander zerfließen und oft kaum mehr geschieden werden können. Die innere Bewegtheit des Künstlers teilt sich allen Inhalten mit und gestaltet sie um, indem sie sie in die Weite eines mystischen Weltbildes einschmilzt. Gefühl und ausmalende Phan-

tasie legen in stetigem Wechsel die Betonung bald hierhin, bald dorthin. Selbst Darsteller und Betrachter können denselben Inhalt ganz anders bewerten, anders auch zu verschiedenen Zeiten, je nach den Stimmungen, die sie beherrschen.

Der gefühlsbetonten deutschen Einstellung liegen alle strengen Beschränkungen fern. Der in die gefühlsbetonte Komplexität des Künstlers verflochtene Inhalt der deutschen Darstellung wird für eine gefühlvolle Vorstellung recht eigentlich «beschrieben» (und nicht in Wirkung gesetzt). Und Beschreibung kennt keine oder doch nur sehr weit gezogene Grenzen. Ihr sind deshalb eine Unzahl von Situationen zugänglich, die sich der scharfen und eindeutigen französischen Fassung entziehen. Das unendlich weite Gebiet aller vorkommenden und auszudenkenden Möglichkeiten wird denn auch immer wieder und von allen Seiten in der deutschen Kunst des späten Mittelalters darstellerisch in Angriff genommen. Keine Stellung, die nicht als darstellungswürdig empfunden würde. Je eigentümlicher und merkwürdiger sie ist, je mehr sie sich deshalb unwillkürlich von jeder Möglichkeit wirkungsvoller formaler Normierung entfernt, je sorgfältiger sie entziffert werden muß, bis sie überhaupt erfaßt werden kann, desto weitgehender wendet sie sich an die Einfühlung. Die vielen verlorenen Profile, die unglaublich mannigfaltigen Drehungen und Verdrehungen, Wendungen und Zwischenstellungen sind überhaupt nur einer liebevoll einfühlenden Betrachtung zugänglich (89).

Beim Franzosen entspricht die anschaulich-formale Regelung seinen klaren Vorstellungen und Wertungen. Alle Verhältnisse im Bild sind bestimmt und können auch nur auf eine Art und Weise ausgelegt werden. *Inhaltlich Zusammengehöriges wird auch formal als zusammengehörig bezeichnet* und je nach dem Grad der Zusammengehörigkeit in engere oder losere Beziehungen gebracht. Verquickte Formen, zustrebende und abstrebende Formen verbildlichen genau die Verhältnisse des Inhalts.

Nun verändert sich allerdings im Laufe des Vorstellungswandels des späten Mittelalters der Begriff inhaltlicher Einheit sehr stark. An Stelle aprioristischer Begriffseinheiten, die ihre Darstellung in festgelegten Sinnbildern fanden, treten die natürlichen Einheiten der Erscheinungswelt. Es findet eine innigere und wirklichkeitsgemäßere Verknüpfung der Inhalte statt. Diese wirkt sich meist in einer engeren Verknüpfung der Formen aus. Das System formaler Entsprechung kann vereinfacht oder kompliziert werden, je nachdem die abstrakten mittelalterlichen Begriffe durch die Konkretisierung der Darstellung zusammengelegt oder aufgeteilt werden müssen. Im «Guillaume de Machaut» (Abb. 9) wird die Vorstellung einer Landschaft auf begrifflichem Wege durch zahlreiche gesonderte und in die Fläche gestreute Einzelangaben hervorgerufen. Mehrere Baumgruppen, ein Teich, eine Hasengrube und Häuser sind einzeln dargestellt und dementsprechend auch als Einzelformen, sowohl formal als farbig, behandelt. Später wird die Landschaft (Abb. 13) – wenigstens wenn sie nur im Hintergrund als Nebeninhalt auftritt – als eine Einheit aufgefaßt, die andern Inhalten als Ganzes gegenübersteht und dementsprechend auch formal einheitlich gestaltet ist. Felder, Wälder, Städte und Himmel bestehen nicht mehr für sich, sondern bilden *die* Landschaft. Die Einzelteile treten vor der Gesamtheit zurück; eine angleichende Färbung von blauen und grünen Tönen faßt sie zusammen; die trennenden Linien sind zu Unterteilungen geworden. Unter sich wird alles noch klar geschieden, aber nach außen wirkt es als Einheit und tritt zu andern Inhalten als solche in Beziehung. – Umgekehrt können z. B. Menschengruppen, die in der begrifflichen Darstellung als Einheit aufgefaßt wurden, in der späteren Zeit in verschiedene Gruppeneinheiten aufgelöst und damit auch formal geschieden werden.

Die Zusammenfassung inhaltlicher Einheiten zu Formeinheiten führt zu außerordentlich klaren Lösungen, die in der ganzen europäischen Kunst

(89) Wie hier die Form gänzlich hinter dem Inhalt zurücktritt, so gibt es in Frankreich zuweilen Fälle, in denen gerade das Gegenteil vorkommt. Es werden Inhalte eingeschoben, die gar nicht ihrer selbst wegen da sind, sondern nur zur Begründung einer reizvollen Form führen sollen. So ist der Ring zu verstehen, den Herzog Johann ohne Furcht auf seinem Bildnis im Louvre in der Linken hält. Er bietet die Gelegenheit, die feingliedrige Hand in wohlgefälliger Spreizung wiederzugeben. Der wirkungsvolle Selbstzweck einer zierlichen Form überwiegt hier vor der inhaltlichen Wichtigkeit.

einzig dastehen. Auf der Speisung der Zehntausend der Gebrüder Limburg im Chantilly-Kodex steht Christus axial in der Bildmitte; das hungernde Volk zu beiden Seiten ist in strenge Dreiecke hineinkomponiert, die von Christus weg nach dem Rande hin aufsteigen. Wie der Begriff des Einzelnen hinter dem Begriff der Masse zurücktritt, so ballen sich auch die Einzelformen zu einer eindrücklichen großen Form zusammen (ohne sich allerdings dabei aufzulösen). Ähnliche Fassungen verwenden die Limburg in vielen anderen Darstellungen mit großem Geschick. Das Erstaunliche dabei ist, daß solche Formulierungen selten künstlich und erzwungen wirken. Trotz der Schlagkraft ihrer Wirkung wird durch die Zartheit der Einzelausführung etwas Zurückhaltendes eingeflochten, das den Eindruck überzeugender Natürlichkeit erweckt.

In Foucquets Stundenbuch des Etienne Chevalier finden sich geradezu klassische Lösungen der begrifflich geklärten, formstarken Gruppengestaltung. Seine Engelsschwärme, meist auch einfarbig gehalten, die geschlossenen Reihen stehender oder sitzender Gestalten, gehören dahin. Erstaunlich ist dabei, wie ähnliche thematische Aufgaben immer wieder auf ähnliche Weise formal dargestellt werden. So entspricht die Massengliederung auf der Auffahrt des hl. Geistes (90) in den großen Zügen einer 120 Jahre früher entstandenen Miniatur in den Prozeßakten des Robert von Artois (91). König Philipp von Valois sitzt zu Gericht im Beisein der drei Stände. Die Gruppen der Geistlichkeit und des Adels und die Masse der gemeinen Leute sind in festen Gruppen auf der Fläche verteilt. Foucquets Darstellung spielt im weiten Himmelsraum, doch ist die Anordnung beinahe dieselbe geblieben.

Gleich wie inhaltliche Einheiten als Formeinheiten wiedergegeben werden, so stehen *inhaltlich bezügliche Gegenstände in gegenseitiger formaler Beziehung*. Ihre Zusammengehörigkeit wird dadurch verstärkt und unmittelbar ersichtlich. Da Art, besonderer Zustand und Wichtigkeit eines Inhalts sich im Umriß offenbaren, so wird auch das inhaltliche Verhältnis zwischen zwei Figuren aus der Begrenzung ihrer Massen wahrgenommen werden können. Die Formgebung findet bei zusammengehörigen Inhalten immer bezüglich statt: die einzelnen Einheiten werden in naher gegenseitiger Formalentsprechung gestaltet. Die inhaltlich-formale Folgerichtigkeit geht bis ins letzte. In der Gruppe des Menedemos und Chremes (Abb. 4) ist nicht nur die Bindung der Figuren schlechthin, sondern auch Art und Stärke derselben formal ausgedrückt. In den beiden sich zustrebenden Beinpaaren, in den streng nebeneinander herlaufenden Gewandlinien und Handumrissen, in den zurück- bzw. vorgebeugten Köpfen ist die enge inhaltliche Beziehung durch formale Entsprechung wiedergegeben. Obgleich sich die beiden Figuren nicht berühren – denn die volle Klarheit und Selbständigkeit der Teile soll bewahrt bleiben –, wirken sie doch, im Eindruck, als formale Einheit. Der rechts enteilende Menedemos jedoch, inhaltlich für sich zu werten und schon rein zeitlich von den Sprechenden getrennt, weist im Umriß keine einzige formale Verklammerung mit der Gruppe auf. Einzelne Entsprechungspunkte fehlen allerdings nicht: Fuß, Kniekehle, Halsansatz befinden sich auf gleicher Höhe wie bei den beiden andern Figuren, denn die formale Einbeziehung in den Gesamtaufbau erfordert eine bestimmte Verhältnismäßigkeit. Doch liegt den klar herausgehobenen Rücken- und Beinlinien eine eindeutig fortstrebende Richtung inne, die auf die inhaltliche Trennung hinweist.

Im 14. Jahrhundert sind die formalen Entsprechungen positiver und negativer Art weniger straff; sie steigern sich erst später, gleichmäßig mit zunehmender Verstärkung der inhaltlichen Beziehung. Zusammengehörigkeit drückt sich mehr in der allgemeinen Bezüglichkeit übereinstimmender Bewegungen über größere Entfernungen hin aus, Trennung durch Einschiebung freigelassener Flächen. Das fortgeschrittene 15. Jahrhundert benützt neben dem Umriß auch die räumlichen Konstruktionslinien zur formalen Klärung des Inhalts und legt so neben der flächigen Beziehung die räumliche formal fest. Es ist nicht mehr eine abstrakte Ordnung, sondern der räumliche Aufbau, der sich im formalen Verhältnis widerspiegelt. Die gedanklich-anschauliche Bezüglichkeit ist verstärkt. Foucquet teilt auf der

(90) Henry Martin, a. a. O., Fig. 28.

(91) Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 18437. Abb. bei Couderc: Album des portraits, d'après les collections du département des Mss. de la Bibl. Nat., Paris 1910, T. XIV.

Miniatur mit der hl. Margarethe und Olybrius (Abb. 15) (92) jeder inhaltlich enger zusammengehörigen Gruppe ihren eigenen Raumabschnitt zu, der zugleich ein bestimmter Flächenausschnitt ist. Die vordere Rasenfläche gehört nur den Schäferinnen, die sich inhaltlich-formal wieder in zwei Gruppen teilen, welche durch den leeren Mittelstreifen der Wiese voneinander geschieden werden. Der Ansatz der optischen Trennungslinie wird durch die Vorderfüße des Pferdes des Olybrius noch betont. Olybrius und sein erster Begleiter nehmen die Herzfläche der Bildkomposition ein. Schon allein durch diese Flächenlage erhalten sie besondere Wichtigkeit, treten aber durch ihr Format doch hinter Margaretha zurück. Von den hintern Reitern durch einen Baumstamm, von Margaretha und ihren Jungfrauen durch die Außenlinie des Festungsturms und dessen optischer Fortsetzung und durch den geraden Abschluß der Wiese getrennt, wirken auch sie getrennt als Sonderinhalt. Nur die ganz wenig in die Randfläche der Wiese übertretenden Vorderbeine des Pferdes durchbrechen die strenge Trennungslinie, bahnen eine kleine formale Beziehung an und weisen auf den Fortgang der Handlung hin. Je näher andererseits die inhaltliche Zusammengehörigkeit, desto inniger die formale Verbindung. Margaretha und ihre stehende Begleiterin weisen im Umriß nur in den großen Zügen Gleichklänge auf, erscheinen aber sonst als gesonderte Flächenfiguren; die in der linken Unterecke sitzenden Mädchen sind durch verhältnismäßige Überschneidung schon näher zusammengebracht und haben fast gleichlaufende Umrisse, während bei den beiden Reiterpaaren über ihnen die sich im Umriß nahezu entsprechenden Flächen weit übereinandergeschoben sind.

In der deutschen Kunst ist die Bindung eine seelische; die Entwicklung der Darstellung geht auf jeden Fall auf dieses Ziel aus. Eigentümliche Zwischenlösungen zwischen formal-eindrucksmäßiger und seelisch-vorstellungsmäßiger Beziehung finden sich im franko-flämischen Schulgebiet. Weder die eine noch die andere Richtung hat die Oberhand. Dem Ausdruck haftet etwas Ungelöstes und Unvollendetes an, aber auch die formale Beziehung ist nicht klar durchgebildet. Die eine Auffassung hält die andere von ihrer Vollendung ab (93).

In Italien sind alle Beziehungen solche der Bewegung. Was zusammengehört, wird durch die Bewegung gebunden und mitlebend zusammengebracht. (Genaue formale Entsprechungen sind nur in einer Kunst möglich, in der begrifflich alles befestigt ist.) Der Italiener liebt das Bewegliche, nicht das innerlich Bewegte, wie der Deutsche; er gestaltet eine Vielzahl von realen mitreißenden Bewegungen, die lebendig ineinandergeführt und in reichem Auf und Ab verknüpft werden. Eine Volksmenge ist ein lebhaftes Gewühl, in dem alle zur Verfügung stehenden verschiedenen Bewegungsmotive angebracht werden. Doch bleibt die Klarheit gewahrt, da jede Bewegung bestimmt und aus äußeren Antrieben heraus zu erklären ist. Den Überblick sichert eine gewisse Gruppenteilung, doch werden die Gruppen nicht isoliert, sondern behalten immer die Berührung in einer Handlung (94).

Die Bannung des ruhenden Inhalts in die Form ermöglicht dem französischen Künstler eine freie Verfügung über die wirkungsvolle Verteilung der Inhalte in der Bildfläche. Diese wird nach Möglichkeit so vorgenommen, daß eine *Entsprechung zwischen Inhaltsbetontheit und Betonung des Ortes im Bildaufbau* entsteht. Eine genaue Entsprechung von Inhalt und Form ist allerdings nicht bei allen Gegenständen durch die Darstellung selbst zu erreichen. Gibt es doch gewisse Inhalte, deren Bedeutung anderen Inhalten gegenüber größer ist, als dies im gegenseitigen Verhältnis der formalen Unterlagen zum Ausdruck gebracht werden kann, weil ihre inhaltliche Wichtigkeit über ihre einfache optische Erscheinung hinausgeht. Ihnen fiele in einer Darstellung, die rein für die Wirkung auf das beschauliche Auge berechnet ist, in ihrer einfachen Form nicht die notwendige Aufmerksamkeit zu, wenn nicht besondere Mittel in Anwendung gebracht würden. Ein Kopf als geistiger Urheber eines Geschehens

(92) Olybrius besucht die hl. Margaretha. Foucquet, Stundenbuch des Etienne Chevalier. Loses Blatt im Louvre.

(93) Vgl. F. Winkler: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Leipzig 1925.

(94) Vgl. z. B. Taddeo Gaddis Tempelgang Mariä in Sta. Croce in Florenz. Abb. bei Dagobert Frey: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929.

oder als Mittelpunkt des Interesses oder der Verehrung, eine Persönlichkeit als Hauptträger einer Handlung, ein Gegenstand von besonderer Wichtigkeit müssen für rein optische Erfassung ihrer Bedeutung entsprechend hervorgehoben werden. Wenn nicht die Form allein, so entspricht doch ihre Wirkung im Verhältnis mit und zu andern Formen wiederum der Wichtigkeit des in ihr geprägten Inhalts. Die Betonung eines Inhalts geschieht mit formalen Mitteln verschiedener Art, und zwar kann er bei jeder dieser Methoden unmittelbar selbst oder aber durch Abhebung vor anderen Inhalten mittelbar hervorgehoben werden.

Die einfachste Hervorhebung liegt natürlich schon in der bestmöglichen Veranschaulichung eines Gegenstandes andern gegenüber. Gegenstände mit inhaltsgesättigtem Umriß haben vor solchen mit inhaltsarmen das Übergewicht. Ein Profil wirkt stark unter Dreiviertelsansichten, eine von vorn gesehene Gestalt betont unter abgekehrten Figuren. Eine solche Feststellung wirkt vielleicht selbstverständlich; doch zeigt ein Blick auf Erzeugnisse deutschen Ursprungs, daß die deutsche Spätgotik keinerlei Überlegungen solcher Art kannte. Wenn diese uns heute geläufig erscheinen, so ist dies nur auf die mit der Renaissance einsetzende Erziehung – oder Verbildung – zu romanisch-lateinischen Schönheitsgrundsätzen zurückzuführen. Alle Wirkungsberechnung, alle formale Rangordnung ist der altdeutschen Kunst unbekannt. Auf einer Himmelfahrt des älteren Kölner Sippenmeisters (95) ist Christus als kleine Figur nahe an den oberen Bildrand gezeichnet; die großen Gestalten der Apostel nehmen die Hauptfläche des Bildes ein und sind viel bewegter dargestellt. Die entscheidende Bewertung ist in der Vorstellung des Betrachters beschlossen, der dort am längsten verweilt, wo ihn sein Gefühl hinzieht.

Neben und mit der Eigenstellung kann das Anordnungsverhältnis zu andern Bildinhalten zur Betonung eines Inhalts unterstützend hinzutreten. Durch Vereinzelung einer Figur, durch besonderen Abstand vor anderen Figuren, wird ihre Wirkungsfläche vergrößert und die Hervorhebung noch erhöht. In Limburgs Speisung der Zehntausend steht Christus allein in der Mitte. Der Zwischenraum, der ihn von der eng gedrängten Masse scheidet, trägt, nebst Vereinzelung an sich, absoluter Größe und Bewegtheit des Umrisses, zur Betonung bei.

Wo die eigene Anschaulichkeit oder die bloße Beziehung zu andern Inhalten der französischen Darstellung zur Unterstreichung eines Gegenstandes nicht genügt, wird derselbe noch *mit anderen Mitteln* hervorgehoben. Eine Figur wird z. B. vor eine leere Fläche gestellt (Abb. 17) (96), damit sie stärker hervortritt; ein Kopf fügt sich scharf in die architektonischen Kompositionslinien des Hintergrundes (Abb. 16), die ihn rahmend hervorheben (97). Die vielen Möglichkeiten können hier nicht aufgezählt werden. Jede Lösung ergibt sich aus dem jeweiligen Bedürfnis und vollzieht sich mit Mitteln, die dem Inhalt entnommen oder gut beigefügt werden können. Baldachine, Thronhimmel, Vorhänge heben einzelne Personen aus größeren Gruppen heraus oder dienen als Hintergrund für einzelne Köpfe (98).

Die Farbgebung unterstützt die Formkomposition und geht nach den gleichen Gesichtspunkten vor sich. Bald glüht ein zu betonender Gegenstand in einem starken Eigenton auf, bald tritt er durch wirkungsvolle Abhebung hervor. Auf der Widmungsminiatur von Corbichons Übersetzung von Barthélemy l'Anglais' Propriété des choses (99) wird der Kopf Karls VI., der porträtmäßig nicht vor den Gesichtern der Begleiter und des knienden Gelehrten herausgehoben ist, durch das feurige Rot der Rückwand des Thronsessels weitaus am stärksten betont. Die inhaltlich motivierte Abstufung der Farbtöne wird oft schneller er-

(95) Köln, Walraff-Richartz-Museum.

(96) Die «Ährenmadonna» des Musée de Cluny steht nicht nur in der Mittelachse der Komposition, sondern hat als wirkungsvollen Hintergrund noch das leuchtende Ährenfeld. Nur der Kopf ragt, in nochmaliger Betonung, über dieses hinaus.

(97) Foucquet: Bildnis des Guillaume Juvenal des Ursins. Paris, Louvre. Die Lage des Kopfes auf der Mittelachse der Bildfläche würde für seine Hervorhebung vor der wuchtigen Körpermasse noch nicht genügen.

(98) Unter französischem Einfluß bedient sich auch die niederländische Schule betonender Mittel. Der Meister von Flémalle, in dessen Werk überhaupt stark eine französische Auffassung durchschimmert, stellt hinter den Kopf der säugenden Madonna in der Nationalgalerie in London einen kreisrunden, geflochtenen Feuerschrein.

(99) Farbige Abbildung bei Blum-Lauer: «La miniature française aux XVe et XVIe siècles». Paris-Brüssel 1930.

faßt als die raffinierte Abgestuftheit der Formen. Je bedeutsamer ein Gegenstand, desto stärker und voller die ihm zugeteilte Farbe. Die Scheidung der Farben in Wirkungsklassen, die im Farbkapitel festgestellt wurde, erhält erst in Verbindung mit der Anwendung auf den Inhalt ihr volles Gewicht. Das stark ausgebildete Gefühl für Wirkungskraft und Ergänzungsmöglichkeiten der Farben kommt der inhaltlichen Rangordnung zu statten. Wenn auf einer Illustration des Boccaccio Philipps des Kühnen von Burgund Königin Megulis (100) scharlachrot zwischen zwei gelben Dienern einem rosagekleideten Mann gegenübertritt, so wird in der regelmäßigen farbigen Verschränkung gelb-rot, gelb-rosa die inhaltliche Stufung gewahrt, indem die Königin als Hauptperson die stärkste Betonung trägt, der farbgleich, aber schwächer in der Wirkung, zur Rechten das Rosa das Gleichgewicht hält, während das zarte Gelb der Dieneruniformen zurücktritt. – Gleiches erhält auch gleiche Farbe. Dies zeigt sich nicht nur in den monochromen Engelsscharen, denen man so oft begegnet; auf einem Rundbild einer Marienkrönung von 1457 im Basler Museum sind die in acht Abteilungen kreisförmig die Hauptszene umschließenden Gruppen der Könige, Propheten, Heiligen usw. jeweils von derselben Farbe und nur wieder gruppenmäßig aufeinander abgestimmt. – Inhalte von unterschiedlicher Wichtigkeit sind auch immer verschieden gefärbt. Oft gehört der Hauptfigur ihre Farbe fast allein oder wird nur noch für ganz andere Inhalte verwandt.

Wie der einzelne Gegenstand an sich und auch alle denkbaren Beziehungen zwischen den einzelnen Gegenständen in den Formen als Mittel anschaulich-festlegender Mitteilung deutlich sichtbar gemacht werden, so spiegelt sich diese Vernünftigkeit in unvermindertem Maße *in der Anlage des Bildganzen* wieder. Auch hier spricht alles von Überlegung oder doch zum mindesten von dem angeborenen *Sinn für Gleichgewicht, Bestimmtheit und Geschlossenheit*. Überall ist gesetzmäßige Regelung, nirgends vereinzelte Zufälligkeit.

Die Anordnung der Figuren im Gesamtaufbau ist aufs engste mit ihrer inhaltlichen Wichtigkeit verbunden. Dem Mittelpunkt und der Mittelachse der Bildfläche haftet die größte Wirkungsbetontheit an. Schon die Formbetrachtung zeigte die Bedeutung dieser Orte bei der Anordnung der Flächenkörper. Auf sie bezieht sich immer die Verteilung der Massen zur Wahrung des optischen Gleichgewichts im Eindruck. Figuren, die an diese Stellen gesetzt werden, ziehen den auf dem Ganzen ruhenden Blick zuerst auf sich, erscheinen im Verhältnis zu den anderen übergeordnet. Die strenge Rangstufung der Inhalte, die die Klarheit des Aufbaues gewährleistet, erfolgt in erster Linie nach ihrer Verteilung auf der Fläche und – seit der Raumbildung – im Raum, der ja seinerseits konstruktiv ganz auf die Fläche bezogen bleibt. Die wichtigsten Inhalte werden in die Brennpunkte der Kompositionen gelegt; für sie wird nach freiem Ermessen ein erstes Verhältnis zur Bildfläche bestimmt, nach dem sich alle andern Inhalte richten. Neben der Mittelachse werden auch die andern Punkte und Linien, die die Fläche verhältnismäßig aufteilen, mit wichtigen Inhalten belegt; Einförmigkeit in künstlerischen Lösungen ist dem Franzosen fremd. Das 14. Jahrhundert mit seiner stärkeren Sonderung der Einzelinhalte setzt die betonten Inhalte häufig, jedoch nicht immer, an die Ränder der Darstellung. So befindet sich auf Verehrungs- oder Widmungsbildern der Fürst oft am einen Rande, in Gegenüberstellung zu einem sich auf ihn zu bewegenden Zuge (101); mit zunehmender realistischer Vereinheitlichung der Darstellung erhält der räumlich flächenhafte Mittelpunkt die erste Wirkungsbedeutung. Mittelachse und Vordergrund spielen die größte Rolle im erscheinungsmäßig gestalteten Geschehen. Neben den Trägern der Handlung werden bei Foucquet auch die für den Raumeindruck maßgebenden Konstruktionelemente (Säulen, Bäume usw.) in die wichtigen Bildpunkte gelegt. – Bei Bildnissen wird der Kopf in die Schwergewichtspunkte der Bildfläche gelagert, in regelmäßigem Abstand vom Rand, um so den ruhenden Blick auf sich zu sammeln.

Ein weiteres Mittel zur Bildklärung ist eine *übersichtliche Gliederung* der Inhalte. Wo der Inhalt nicht von sich aus eine Aufteilung in Einzelgruppen fordert, wird eine solche zum Zwecke an-

(100) Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 12420, fo. 93 ro.

(101) Vgl. z. B. Abb. 9. Das formale Gleichgewicht (d. h. die Bezüglichkeit auf die Mittelachse) wird jedoch dabei voll gewahrt. Diese Feststellung muß im Hinblick auf die im Abschnitt V zu machenden Aussagen betont werden.

schaulicher Klärung vorgenommen. Das Gewoge eines großen Kampfes, wie es Altdorfer in seiner Alexanderschlacht (102) darstellt, wäre einer an den Formen hängenden Betrachtung unerfaßlich. In der gleichmäßig bedeckten Fläche sind keine namhaften Anhaltspunkte für das Auge aufzuspüren. Das tausendfache Nebeneinander erfordert die Zuhilfenahme *innerer* Anschauung, die langsam dasjenige, was das Auge fortlaufend herausschält, verarbeitet. Der Franzose verlangt eine Gliederung, die unmittelbar erfaßt werden kann. In Chantilly befindet sich eine Darstellung der Schlacht von Marignano (103), auf der das Durcheinander des Handgemenges in regelmäßige geometrische Formationen aufgelöst ist, die sich in einer entsprechenden Ordnung (und ausgewogener Bezüglichkeit zur Bildfläche) gegenüberstehen. Das Flutende, Unruhige weicht der festen Gestaltung. In ähnlicher Weise werden alle von Natur aus gestaltlosen Inhalte formal gegliedert.

Der Wille nach klärender Vereinfachung gibt sich auch darin zu erkennen, daß der *Gesamtinhalt immer auf das unbedingt Notwendige beschränkt* wird. Alle Einzelheiten, die nur ausführen, ohne selbst etwas Wesentliches mitzuteilen, werden ausgelassen. Ein Thema wird nicht auf verschiedenen Ebenen variiert. Nicht nur Doppelspurigkeit, sondern auch Weitschweifigkeit bleibt zum Vorteil stärkerer Konzentration und leichterer Faßlichkeit vermieden. Bei Bildnissen z. B. wird der bloßen Wiedergabe des Kopfes der Vorzug gegeben, sofern es sich nur um die Festhaltung der Gesichtszüge handelt. Schon die Einbeziehung der Hände wird im allgemeinen als überflüssig und ablenkend empfunden, wenn diesen nicht eine inhaltlich begründete Aufgabe zufällt (Abb. 16) (104). Werden sie jedoch ebenfalls dargestellt, dann geschieht dies auf die einfachste Weise und in strenger Unterordnung zum Antlitz. In den niederländischen und später auch in den deutschen Bildnissen haben die Hände die Aufgabe, weitere, aus dem Gesicht nicht entnehmbare Einzelheiten über die dargestellte Persönlichkeit zu berichten: sie sind reich durchgebildet und meist mit irgend etwas beschäftigt. Dieser erzählende Zug fehlt ganz in der französischen Kunst. Ein Gegebenes wird unter Einbeziehung von allem, was zum Verständnis erforderlich ist, aber auch unter Auslassung alles Entbehrlichen gestaltet. Ein einfarbiger oder ornamentierter (105) Hintergrund ist die gewöhnliche Folie für die sorgfältig in die obere Bildmitte gesetzten Bildnisköpfe, die dadurch den ganzen Rahmen gleichmäßig mit der Spannung ihres Umrisses füllen. Diese einfachste Form der kurzen Büste vor dunklem Grund hält sich in Frankreich bis ins 17. Jahrhundert. Der Raum wird später nur durch einen Schatten gekennzeichnet. Selbst dieser findet sich nicht immer. Alles Beiwerk fehlt vollkommen. Derselbe Beschränkungswille spricht sich in allen Gebieten der Darstellung aus; handle es sich um biblische oder weltliche Vorwürfe, falle ihre Ausführung in das 13. oder in das 15. Jahrhundert: immer und überall werden die Hauptsachen herausgeschält und für sich dargestellt, damit sie anschaulich betont werden und ungestörter wirken können.

Zum Schluß noch ein allgemeines Wort über die bildliche Wiedergabe der Inhalte. Da die Darstellung eine unmittelbar anschauliche ist, so müssen alle Inhalte optisch-real, d. h. voll ausgestaltet sein. *Sowohl Überschneidungen im Bildinnern als auch solche durch den Bildrand werden vermieden.* Soweit sie vorkommen, ist der überschnittene Inhalt immer noch klar faßlich. Der sichtbare Ausschnitt ist bestimmt und gibt ein Wesentliches des ganzen Inhalts wieder. Der folternde Teufel links auf der Bestrafung der Zornigen in Guy Marchands Calendrier des bergiers (Abb. 19) (106) wird zwar vom Bildrand überschnitten und ist nur zur Hälfte sichtbar, doch ist das Vorhandene ein ganz bestimmter Teil der Gesamtfigur. So ist ein Ausschnitt immer von der Art, daß von ihm aus noch auf die ruhende Beschaffenheit des ganzen Gegen-

(102) München, Ältere Pinakothek. Abbildung bei Max I. Friedländer: Albrecht Altdorfer, S. 120. Berlin 1923.

(103) Abbildung bei Gagliardi: «Geschichte der Schweiz», T. 171. Zürich 1934.

(104) Die Darstellung des Juvenal des Ursins geht über ein bloßes Bildnis hinaus. Zu einer Andachtsfigur gehören natürlich auch die betenden Hände.

(105) Das Ornament wird regelmäßig gebildet, damit keine Unruhe erzeugt und die Aufmerksamkeit vom Kopf nicht abgelenkt wird. Im Louvre befindet sich ein Frauenbildnis, dessen Hintergrund mit Stiefmütterchen bestreut ist.

(106) Gustav Grunau: «Le grand calendrier des bergiers von Jean Belot» (Genf 1497). Bern 1920. Abb. 19 entstammt der Pariser Ausgabe von 1496, die von Guy Marchand redigiert ist. Abgeb. im Vorwort S. XXXV.

stand es geschlossen werden kann. Die anschauliche Betrachtung verlangt die Vollständigkeit oder Ergänzungsfähigkeit der Einzelinhalte und der gesamten Darstellung.

In Italien muß einem Ausschnitt noch eine bestimmte Bewegung innewohnen (107), während sich in der deutschen Kunst an den kleinsten und zufälligsten Ausschnitt immer noch Gefühle knüpfen können, die ihn vorstellungsmäßig weiterführend vervollständigen. Die Einheit besteht hier eben nicht in der Darstellung oder im Eindruck, sondern kommt erst mittelbar durch Weiterführung des Inhalts in der Vorstellung zustande. Der Inhalt wird hauptsächlich nach den an ihn zu knüpfenden Vorstellungsmöglichkeiten gewertet, braucht deshalb in keiner Weise vollständig dargestellt zu sein. Jede Darstellung, werde sie auch noch so reich ausgestaltet, bleibt bis zu einem gewissen Grade Anregung, da sie mit ihren beschränkten Mitteln doch nie alles das, was der Künstler eigentlich möchte, ausschöpfen kann. Der Deutsche gestaltet von einer geistigen Vorstellung aus, von der er im darzustellenden Inhalt so viel mitzuteilen sucht, als sich ihm im Augenblick aufdrängt, als technisch verwirklicht werden kann, als der zur Verfügung stehende Bildraum faßt. Der Betrachter unternimmt es, dasjenige, was in eine Darstellung hineingelegt worden ist, seinerseits wieder aufzulösen und fügt dabei Eigenes hinzu. Diese geistige Weiterführung erfaßt nicht nur den einzelnen Gegenstand, sie erstreckt sich auch auf den ganzen Inhalt, der somit in der Darstellung gar nicht endgültig begrenzt erscheint. Es ist deshalb gleichgültig, wo nun gerade die Umfassung ansetzt und wieviel von einem Einzelinhalt noch wirklich bildlich wiedergegeben ist (108). Die Phantasie bemächtigt sich der Bruchstücke und ergänzt sie nach eigenem Belieben. Jede Figur, jeder Gegenstand wird für sich dargestellt und besehen, da auf die eigentliche optische Erfassung die innere Weiterführung folgt. Auch die Beziehungen der verschiedenen Bildinhalte zueinander werden erst in der Vorstellung endgültig ausgelegt; in der Darstellung finden sich mehr oder weniger ausgeführte Andeutungen ohne folgerichtige und bewußt normierende Ordnung. Die Inhalte werden nebeneinander und übereinander ausgebreitet, nicht im Anblick, sondern erst bei der inneren Verarbeitung geklärt. Die Darstellung bleibt, im Grunde genommen, immer eine Brücke, die *eine* Vorstellung einer andern zu übermitteln sucht. Sie deckt sich nie mit dem, was in ihr mitgeteilt werden soll; sie kann sich nicht damit decken, da dieses Ziel über die Möglichkeit der Darstellung hinausgeht. Die Verschiedenheit von Gewolltem und Erreichbarem, die erst auf dem Wege der Betrachtung subjektiv ausgeglichen wird, macht das Umfassende, aber auch das Unwirkliche an der deutschen Verbildlichung aus, das von Außenstehenden so oft nur als unfertig empfunden wird. Es ist dies *eine* Auswirkung des Dualismus, der tief im deutschen Wesen verwurzelt und weniger auf naturbedingte als auf geschichtliche Voraussetzungen zurückzuführen ist (109).

Der Franzose gibt in der bildenden Kunst eine anschauliche und eindeutige Darstellung seiner klaren begrifflichen Vorstellung von den Gegenständen. Er liebt vollständige und reale Aussagen und bedient sich zu derenMitteilung eines real aufgefaßten, differenzierten und einheitlichen Formsystems. Für ihn zählt nur dasjenige, was sichtbar dargestellt ist, und was sich unmittelbar aus der Darstellung ergibt. Jeder darzustellende Inhalt wird in derjenigen Stellung, in der seine (für den Zusammenhang notwendige) ruhende Erscheinung am besten anschaulich zur Geltung kommt, auf die einfachste Weise, d. h. in der einfachsten Form, wiedergegeben. Er wird nach den Gesichtspunkten optischer Erfassung, aber immer seinem Wesen gemäß, formal gegliedert. Das Wichtigste an ihm wird in die wirkungsvollsten Formen gelegt. Beschaffenheit und Wertung jedes Gegenstandes werden aus dem Umriß dem Auge ersichtlich. Deshalb werden auch alle inhaltliche Zusammenhänge, Beziehungen und Betonungen in die Formen über-

(107) Man vergleiche etwa die rahmenden Soldaten auf dem Mantegna zugeschriebenen Kupferstich der Geiselung Christi. Abbildung bei Paul Kristeller: «Andrea Mantegna», S. 399. Berlin-Leipzig 1902. – Der Ausschnitt eines Gegenstandes muß immer eine geschlossene Bewegung, der ganze Bildausschnitt eine Bewegungseinheit umfassen.

(108) Besonders auffällige Überschneidungen finden sich in Altdorfers heiliger Familie am Brunnen. (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Abbildung bei Friedländer, a. a. O. S. 33.) Der schwere Trog samt dem oberen Becken am Brunnenstock ist ganz willkürlich, etwas über die rechte Hälfte dargestellt. Auch die Figur des Joseph ist an einer beliebigen Stelle vom Rande überschnitten. Altdorfer ist selbst für deutsche Verhältnisse ausnahmsweise stark unformal.

(109) Vgl. den Hinweis im Nachwort.

nommen. Jeder Einzelinhalt ist als Form klar und selbständig, wird aber immer nur im Verhältnis zu andern Teilinhalten und zum Gesamtinhalt dargestellt und gewertet. Der Gesamtinhalt wird als Einheit gestaltet und teilt sich in Formen, die sich gegenseitig entsprechen, dem betrachtenden Auge (und dem Verstand) als inhaltlich-formale Einheit mit. Der Franzose geht als Realist vom Gegebenen aus und erstrebt ein Wirkliches-Begrenztes in sinnlich-faßlicher Form. Gegeben ist die Bildfläche. Von ihr geht deduktiv, gemäß inhaltlichen Erfordernissen und formal-optischem Gutdünken, die Einteilung vor sich. Jeder Einzelinhalt hat, entsprechend seiner inhaltlichen Bedeutung, seinen bestimmten Bildort. Das Wort «composition» erfaßt die Art des Gestaltungsvorganges voll und ganz; es wird zusammengestellt in gegenseitiger Verhältnismäßigkeit und in gemeinsamer Bezüglichkeit zur Bildfläche; es findet ein wirklicher *Aufbau* statt, in dem jeder Teil formal als Baustein mitwirkt. Da sich der Franzose auf die Darstellung von wirklichen, objektiven Gegebenheiten beschränkt, ist es ihm möglich, dieselben in vernünftiger Überlegung geordnet darzustellen. Vernünftig-beschaulich gestaltet und erfaßt er wirkungsvoll geordnete Einheiten.

BEWEGUNG UND BILDGESCHEHEN

Die inhaltliche Voraussetzung für die Einheitlichkeit des Bildaufbaues ist die Einheit des Inhalts. Der Bildinhalt ist, zum mindesten im Mittelalter, fast immer mit einer Handlung gleichzusetzen. Jede Handlung besteht aus einzelnen Bewegungen. Eine Bewegung wird nun in der französischen Kunst immer als abgeschlossene Phase dargestellt. Ebenso wie die übrigen Inhalte in ihrer «ruhenden Beschaffenheit» aufgenommen, dargestellt und erfaßt werden, so wird auch an einer Bewegung der wesentliche Augenblick ihres zeitlichen Ablaufs festgehalten. Dadurch bedingt sie den Körper, dem sie anhaftet, *nicht* in seiner allgemeingültigen Beschaffenheit, sondern sie hängt ihm vielmehr als zusätzliche, zeitbedingte Eigenschaft an. Das französische Wort «pose» umschreibt genau die Vorstellung, die an die Bewegung – im Gebiet der bildlichen Darstellung – geknüpft wird: sie ist eine vernünftig bestimmte *Stellung*, eine Gesetztheit, ein festgelegter Begriff. Auf diese Weise kann sie – wie ein bewegungsloser Inhalt – vollständig in die klare Form gefaßt und in ihr aufgenommen werden. «Bewegung» und Formeindruck werden identisch. Die Stärke und Nachhaltigkeit einer Bewegung drückt sich immer voll in den sie tragenden Formen aus; oder: *die Bewegungsmenge wird eindrücklich in der wirklichen Bewegtheit der Form ausgedrückt.*

Da eine Bewegung als «ruhender» Inhalt aufgefaßt und gestaltet wird, entbehrt sie jeder suggestiven Dynamik. Ihre Auswirkung beschränkt sich auf sie selbst. Die Intensität einer Bewegung kann nur dadurch hervorgehoben werden, daß ihr ein bestimmter Wirkungsraum zur Verfügung gestellt wird. Die Betonung erfolgt auf formalem Wege, genau wie bei den ruhenden Inhalten. Eine unwillkürliche, eindrückliche Erweiterung des Bewegungsausschlages kommt durch die Verbindung von Bewegungsinhalt und inhaltloser Fläche zustande. Von dieser optischen Berechnung geht Foucquet aus, wenn er auf der Versuchung des heiligen Bernhard den Teufel nicht in die Mitte zwischen die beiden Säulenbündel setzt (Abb. 10), wie es die natürliche Berücksichtigung der Verhältnisse von Körpermasse zu Raum und Fläche verlangten. Der Fuß des knienden linken Beines verschwindet sogar hinter dem Raumträger, um dem drohenden rechten Arm eine möglichst große Wirkungsfläche zukommen zu lassen, auf der die inhaltlich wichtige Bewegung ungestört ausklingen kann. Die Figur des Heiligen, dessen rückwendende Drehung ruhig und beherrscht ist, wird dagegen regelmäßig in ihrem Raum-Flächen-Abteil ausgebreitet. Die beiden Bewegungen – in denen sich auch die innere Haltung der beiden Personen ausdrückt – könnten nicht wirkungsvoller unterschieden werden.

Der stark ausgeprägte Sinn des Franzosen für leichte Schaubarkeit und begriffliche Festlegung genügt sich jedoch noch nicht an dieser grundsätzlichen Ausschaltung des Bewegungsmoments. Über die allgemeine Ruhelage der Einzelbewegungen hinaus wird ein gegenseitiger *Richtungsausgleich* aller Bewegungen angestrebt, der den Eindruck der Ruhe und Ausgewogenheit auch im Großen gewährleistet. Auch die Bewegungen werden nach dem Grundsatz der Bezüglichkeit und Verhältnismäßigkeit gestaltet, der im Laufe der Untersuchung bereits dreimal begegnete: in der flächenbezüglichen Verteilung der Formen, in der Entsprechung der Farben und in der formalen Gliederung des Inhalts. Die Wahrung eines ruhenden Gleichgewichts wird auf den verschiedenen Ebenen der Form und des Inhalts immer wieder mit den entsprechenden Mitteln durchgeführt.

Jede Bewegung erhält bezüglich der Bildfläche und später des Raumes eine ganz bestimmte Richtung. Sie wird nicht einfach hingestellt, sondern sie richtet sich nach den Bildachsen und den jeweils einer Darstellungsart wichtigen Kräftelinien (110). Eine Mehrzahl von Bewegungen, von denen jede

(110) Darunter sind die Hauptteilungslinien der Bildfläche gemeint, also die Begrenzungen der Wirkungsflächen in der begrifflichen Darstellung, die Umrisse der Hintergrundskulissen im Übergangsstil und die räumlichen Konstruktionslinien in der dreidimensionalen Gestaltung. (Vgl. den Abschnitt über den Bildaufbau.)

fixiert ist, treten zueinander in formal ergänzende Beziehung. Auf einer der kleinen Textminiaturen des Guillaume de Machaut (111) tritt ein Jüngling durch ein kleines Tor in einen mauerumzogenen Garten. Über die Mauer ragen drei Bäume, auf denen je ein kleiner Vogel sitzt. Der Jüngling am linken Bildrand und der Vogel des linken Baumes sind nach rechts gewendet, die beiden Vögel auf der rechten Bildhälfte nach links. Damit ist der Bewegungsausgleich gefunden, der die Einheit des formalen Aufbaues ins Bildgeschehen hinübernimmt. Im gleichen Werk ist ein von der Seite gesehener Schreiber, der vor seinem Pulte sitzend nach rechts ausblickt, nicht in die Mittelachse, sondern etwa zwei Fünftel nach links gelegt, um so seinem Blick eine mittlere Wirkungsfläche zu sichern. Säße er genau in der Mitte, so wäre nur die rechte Bildhälfte von der Gerichtetheit des Blickes erfüllt, während die linke, hinter dem Rücken, trotz der Bedeckung mit Gegenständen, bezüglich einer Richtungsangabe als leer erschiene. Die Entsprechung wird so weit geführt, daß lebendigen Körpern mit großen Massen eine kleinere Wirkungsfläche für ihre Bewegung zugewiesen wird, als solchen mit kleinen Massen, die ihnen gegenüberstehen. Es wird dabei von der scharfen Überlegung ausgegangen, daß der Bewegungseindruck durch die Masse des bewegten Körpers unterstützt wird. Der Ausgleich wird dadurch erzielt, daß man die stärkere Bewegung schwächer, die schwächere stärker in Wirkung treten läßt.

In der Linearzeichnung der Holzschnitte können sich die Bewegungsentsprechungen besonders deutlich offenbaren. Anordnungen von feinster Regelmäßigkeit finden sich in Guy Marchands «Calendrier des bergiers» (112). Auf der Bestrafung der Zornigen (Abb. 19) stürzen sich die Teufel von allen Seiten des Bildrandes auf ihre Opfer, die, im Vordergrund liegend, schichtenweise nach rechts und nach links gekehrt, an Bretter gekettet sind, im Hintergrund in einer Reihe an einer Mauer stehen oder an dieser herabhängen. Die Bewegungsrichtungen beschränken sich fast nur auf Vertikale und Horizontale, die sich in der Komposition gegenseitig durchdringen. Auf der Bestrafung der Neidischen (Abb. 18) ist das Gewimmel der aus der Erde kriechenden Menschen in Gruppen aufgelöst, in denen die Richtungswerte der Bewegungen sich gleichlaufend oder entgegengesetzt ergänzen. Beachtlich sind die vier Eckköpfe, die, paarweise gleichgestellt, alle auf dieselbe Stelle gerichtet sind. Nach der Tiefe zu vermindert sich die Bedeutung der einzelnen Bewegungen, und zwar nicht nur der Perspektive wegen, sondern absolut. Sie sind weniger ausgeprägt, weniger lebhaft.

Auch in größeren Gruppen und im ganzen Bild entsprechen sich überall die Bewegungen einzeln und in ganzen Gruppen. Mit Vorliebe werden, wenn es der Inhalt erlaubt, Einzelbewegungen in Gruppenbewegungen zusammengefaßt und gesammelt einander gegenübergestellt; dadurch werden Vereinfachungen der Spannungsgleichungen erzielt, die den Eindruck der ruhenden gleichgewichtigen Einheit, die vor allem erstrebt wird, verstärken.

Höchst wichtig und weittragend ist nun die geistige Auffassung, die diesem Bestreben nach formal-einheitlicher Gestaltung des Geschehens im Bilde zugrunde liegt. Das Festhalten der Einzelbewegung als eines eindeutig-geklärten Begriffs in fester Form, die Vereinfachung des Bildvorganges durch Zusammenziehung verschiedener Bewegungsinhalte bis zur bestmöglichen Vereinfachung, die form- und inhaltsbezügliche gegenseitige Abstimmung der so gewonnenen vereinfachten Teilinhalte hinsichtlich des gesamten inhaltlich-formalen Aufbaues gipfeln in der Einheitlichkeit der Handlung. Das eigentliche Kennzeichen dafür ist ihre Gleichzeitigkeit. *In der folgerichtigen Darstellung aller Einzelinhalte nach einheitlich-begrifflichen Gesichtspunkten und in ihrer ebenso fest geregelten und einheitsbezüglichen gegenseitigen Zuordnung im Bild liegt die Gleichzeitigkeit des Bildgeschehens beschlossen.* Der Einheit des formalen Aufbaues entspricht die Gleichzeitigkeit der Handlung.

Während in Frankreich die Bewegung eindeutig-wirklich festgehalten und erfaßt wird, so erfüllt sie die deutsche Kunst mit Vorstellungswerten, die einfühlend wieder aufgelöst werden müssen. Der deutschen Bewegung liegt eine kinetische Energie inne, die in die Vorstellung des Betrachters eine mitzuerlebende Dynamik ausstrahlt. Und zwar kann diese – subjektiv vom Künstler und Beschauer in sie gelegte – Dynamik sowohl eine gei-

(111) Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 1587.

(112) Gustav Grunau: «Le grand calendrier des bergiers von Jean Belot». (Genf 1497). Bern 1920.

stige (113) (durch Übertragung einer unausdrückbaren seelischen Haltung in die äußere Bewegung) als auch eine körperliche (114) (durch Zusammenfassung verschiedener Bewegungen in eine einzige: Hockstellungen, Übergangsbewegungen) sein. Es handelt sich in beiden Fällen um eine *Bewegtheit*, die das eine Mal inneren, das andere Mal äußeren Ursprungs ist.

Diese Bewegtheit erfaßt also nicht eine einzige geklärte Stellung, sondern sie umfaßt eine Reihe von Bewegungen, die vorstellungsmäßig miteinander verflochten sind. Durch die Zusammendrängung zeitlich aufeinanderfolgender Bewegungsabschnitte in eine darstellerische Sammelbewegung wird jede Bewegung eine kleine Handlung für sich, wenn sie richtig und ausführlich erfaßt werden soll. Da sich nun an allen Inhalten, die mit Bewegung – im seelischen oder körperlichen Sinn – begabt sind, dieselbe komplexe Vorstellung auswirkt, so finden sich in einer Darstellung ebenso viele Einzelvorgänge wie bewegungsbegabte Inhalte. Das Geschehen wird folglich ein abfolgendes; die in das gleiche Bildganze aufgenommenen Inhalte erstrecken sich in ihrer Auswirkung über unbestimmte Zeiträume, die auch in ihrer Gesamtheit nicht auf der gleichen zeitlichen Ebene liegen. Die Bildinhalte formen die Handlung, indem sie sich aneinanderreihen, wobei diese Reihung weitgehend dem Ermessen des einzelnen Betrachters überlassen wird. Auf einfühlendem Weg kommt eine Handlungsabfolge zustande.

Als Einzeldarstellungen, als Glieder einer zeitlichen Reihe, weisen die Inhalte hinsichtlich ihrer Bewegungen keinerlei formale Bezüglichkeiten auf. Die Bewegungen verlaufen kreuz und quer, sind hier gehäuft und fehlen dort, ziehen sich aus der Bildfläche hinaus. Die Einzelgestaltung der abfolgenden Handlung läßt alle darstellerisch-formalen Bindungen außer acht.

In Italien ist die Bewegung ein wirkliches zeitliches Geschehen und als solches ein Kernproblem der Darstellung. Sie wird weder in eine ruhende Stellung verwandelt noch durch Vorstellungswerte mit einer geistigen Dynamik ausgestattet, sondern vom Zeitpunkt an, da sich das Interesse den Erscheinungen zuwendet, in ihren Abläufen studiert und in ihrer ganzen Stoßkraft festzuhalten versucht. In der bewegten Handlung rundet sich die Darstellung zur Einheit und nicht im formal ausgewogenen Begriffsganzen. Auch bei all der großen Klarheit, die die italienische Kunst um die Wende des 16. Jahrhunderts erstrebt, bleibt ein Bewegungszug im Bildaufbau beibehalten, wenn man daneben die viel strengeren französischen Forderungen nach ruhender Ausgewogenheit im Auge behält. In Leonardos Abendmahl sind die um den langen Tisch gelagerten Gruppen trotz gewisser Entsprechungen nicht fixiert. In Blicken und Bewegungen sind überall Anknüpfungen hergestellt, die das Ganze in der Bewegung zusammenhalten.

Nach diesen grundsätzlichen Feststellungen bezüglich der besonderen Auswirkungen der französischen Anschauungen innerhalb des inhaltlichen Aufbaues muß noch ein eigentümlicher und recht häufiger Sonderfall der Darstellung besprochen werden. Es handelt sich um die mittelalterliche Szenenreihung. Eine Aneinanderreihung zeitlich getrennter Inhalte in gemeinsamem größerem Rahmen findet in der gesamten abendländischen Kunst statt. Doch auch dieser allgemeine Brauch wird in jedem Kulturkreis im Sinne der Auffassungen des ihn tragenden Volkes abgewandelt. In Frankreich werden zeitlich auseinanderliegende Handlungen (d. h. Inhalte) nie ineinander übergeführt, sondern bleiben für sich und geschieden, um immer als einheitlich-geschlossene Inhalte gesondert erfaßt werden zu können. Diese Scheidung ist in der begrifflichen Darstellung oft rein begrifflich, drückt sich nur formal in der Gruppierung der Inhalte aus, doch ist schon damals die reale Begründung der Trennung durch unterteilende Rahmung das Übliche: Säulen, Dreipässe oder eigentliche schmale Umfassungsleisten gliedern oder trennen verschiedene Inhaltseinheiten seit dem 13. Jahrhundert (115); in diesem Sinne muß auch die scharfe Haus-

(113) Der hl. Franz auf der Wundmalsempfängnis des Hans Fries im Deutschen Museum in Nürnberg.

(114) Wie sie der Täufer auf Roger van der Weydens Enthauptung Johannis in Berlin in ausgesprochener Weise veranschaulicht.

(115) In einem französischen Psalter und Stundenbuch aus Lüttich aus der Mitte des 13. Jahrh. (Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 1077. Eine Abbildung befindet sich bei Leroquais, a. a. O., T. V) werden auf jeder Seite je zwei Szenen aus der Jugendgeschichte Christi in einem mit Medaillons belegten breiten Rahmen zusammengefaßt, aber durch Arkaturen voneinander geschieden. Ähnliche Szenentrennungen finden sich auch im Psalter des hl. Ludwig (Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 10525).

linie, die auf der Terenz-Illustration (Abb. 4) zwischen dem sprechenden Paar und dem enteilenden Menedemos gezogen ist, aufgefaßt werden. Mit zunehmendem Realitätsgehalt der Darstellung werden die Trennungen stärker real betont. Das Motiv der architektonischen Szenengliederung tritt nun in den Vordergrund. Die Architektur gehört dabei meistens nicht eigentlich zur Handlung; sie kann jedoch neben ihrer *trennenden* Funktion noch für dieselbe verwendet werden. Sie schafft für jede enger zusammengehörige Inhaltsgruppe ein Gehäuse. Oft sind es z. B. Rundbogen, die die Einzelgeschehnisse trennen und gesondert erscheinen lassen. Der Mansel-Meister fügt fünf Szenen aus der Geschichte des Grafen von Salerno und der Griseldis in *einem* Bildrahmen zusammen (Abb. 20) (116), gestaltet jedoch jede der Szenen für sich abgeschlossen in strengem formalem Aufbau und als *gleichzeitige* Handlung. Da zugleich jede Szene einen bestimmten Verhältnisteil der Gesamtfläche bedeckt, so erscheint auch die *ganze* Fläche in formalem und farbigem Gleichgewicht aufgebaut; die lockeren Formmassen in dem Bild der Brautwerbung oben rechts, der Besinnung des Grafen und des Auszuges der Griseldis unten links einerseits, das schwerere Formgewicht der Darstellung mit der Vermählung und dem Gastmahl anderseits entsprechen sich jeweils übers Kreuz. – Ganz ähnlich, nur einreihig, sind die Szenen aus dem Leben des hl. Bertin auf Marmions großem Altarwerk (117) komponiert. Die Gesamtanlage ist einheitlich-bezüglich, dann wiederum jede der (als bestimmter Teil des Ganzen gebildeten) Einzelszenen für sich abgeschlossen gestaltet und inhaltlich-formal als einheitlich-gleichzeitige Handlung aufgebaut. – Foucquet schafft sich entsprechend seinen bereits stark hervortretenden räumlichen Zielsetzungen im Stundenbuch des Etienne Chevalier durch eine besondere Terraingestaltung verschiedene Bühnen, von denen die größere hintere für die Hauptszene, die kleinere im Vordergrund für eine zugehörige oder aus dem Stegreif zugefügte Nebenszene bestimmt ist (118). Obgleich durch die Landschaft als solche und durch den formalen Aufbau verknüpft, gelangen die beiden zeitlich getrennten Handlungen, sowohl im Raum als auch in der Fläche säuberlich geschieden, doch nebeneinander zur Abwicklung und wirken als gesonderte Einheiten.

In der französischen Kunst wird jede aus verschiedenen Szenen zusammengesetzte Darstellung, sei sie nun nach begrifflichen oder nach erscheinungsmäßigen Gesichtspunkten wiedergegeben, in inhaltlich-formal einheitliche und ihrem Wesen nach gleichzeitige Handlungen aufgelöst, die mit Mitteln, welche den jeweiligen Anschauungen entsprechen, säuberlich unter sich geschieden werden. Die mittelalterliche Szenenreihung wird durch den Grundsatz einheitlich-gleichzeitiger Handlungsgestaltung zu einer Folge scharf gesonderter einheitlicher Einzelhandlungen. Doch strebt der Sinn für Einheitlichkeit seit der wirklichkeitsentsprechenden Darstellung und Verbindung der Inhalte entwicklungsmäßig auf die Vereinzelung einer Handlung in einem Rahmen hin.

Derselbe Vorgang vollzieht sich auch in Italien, nur schon bedeutend früher als in Frankreich. Schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird die Szenenreihung selten und verschwindet dann völlig. Doch während ihres Bestehens ist das Gesamtthema ebenfalls in einheitliche Einzelszenen gegliedert, nur findet die Trennung nicht mit derselben begrifflichen Schärfe statt wie in Frankreich, sondern wird freier gehandhabt. Die einzelnen Episoden werden an besonderen Orten des Raumes, oft auch in Raumzellen, untergebracht, stehen aber doch, sei es nun räumlich oder durch Einschiebung überleitender Zwischenfiguren, in einem gewissen Zusammenhang, der sich durch die Handlung rechtfertigt. Es sei hier an Altichieros Fresken aus dem Martyrium der hl. Lucia in S. Giorgio in Padua erinnert (Abb. 22), wo der Fluß der Handlung in einheitliche Szenen zerlegt ist, die ihre eigenen Raumgehäuse besitzen, wobei dieselben jedoch nur bestimmte Teile eines umfassenderen größeren Raumes sind.

(116) Jean Mansel: «La fleur des histoires». Brüssel, Kgl. Bibl., Ms. 9231/32 fo. 444 vo.

(117) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Aus St. Omer um 1457.

(118) Auf der Darstellung des Judaskusses sind auf der unteren Bühne die fliehenden Jünger gesammelt; auf dem Verhör Christi durch Pilatus erstellen zwei Zimmerleute vor der Stützmauer des höher gelegenen Verhandlungssaales das Kreuz, neben ihnen wird Barrabas aus seinem Kellerverlies geführt. Abbildung bei Martin, a. a. O., Nr. 14 und 15. Es finden sich noch ein halbes Dutzend ähnlicher Nebenszenen, doch sind die Handlungen immer streng für sich abgeschlossen. (Vgl. auch Abb. 10.)

Im deutschen Gebiet wird die mittelalterliche Szenenreihung zur pausenlos fortfließenden oder besser weitergesponnenen Handlung. Der Zusammenstellung von zeitlich noch so weit auseinanderliegenden Inhalten auf ein und derselben Bildfläche sind keine Schranken gesetzt. Die verschiedenen zusammengehörigen Inhalte werden nicht für sich abgesondert, sondern fortlaufend miteinander verknüpft. Jede formale Interpunktion fehlt in der Darstellung. In Memlings Leidensgeschichte Christi in Turin (Abb. 21) ist eine Unzahl aufeinanderfolgender Szenen und begleitender Geschehnisse zusammengefügt.

Eine *französische Darstellung*, in der alles Bewegte in begrifflicher Weise festgehalten und befestigt und formal-anschaulich gefaßt und geordnet erscheint, und die ein Ereignis inhaltlich-formal als ruhende Einheit und als gleichzeitiges Geschehen auffaßt und wiedergibt oder es in Szenen auflöst, die den diesbezüglichen Anforderungen entsprechen, wirkt nicht mehr als Handlung im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern als *Schaustellung*. Der begrifflich erfaßte Vorgang wird anschaulich dargestellt, zur Schau gestellt. Man denkt sogleich an jene großartigen Darstellungen himmlischer Szenen, die Foucquet so einzigartig eindrucksvoll geprägt, die aber einen langen Stammbaum über die Gebrüder Limburg hinaus haben und schon im 13. und 14. Jahrhundert ihre Vorgänger besitzen. Himmelfahrten, Majestasbilder, Engelsstürze erscheinen in dieser Fassung gleichsam als Offenbarungen von unbedingter und ewiger Gültigkeit, als etwas unveränderlich Gegebenes. Unübertrefflich kommt dies in Foucquets Verehrung der Dreifaltigkeit (119) zum Ausdruck. In einem leuchtenden Himmelskreis thront die göttliche Dreifaltigkeit, umgeben von den vier Wahrzeichen der Verkünder ihrer Heilsbotschaft; zu ihrer Rechten erhebt sich der Thronsessel Mariens. Kränze von Engeln *stehen* um sie im Luftraum, sie schweben nicht, und unzählige Heilige in regungsloser Andacht sitzen sich zu beiden Seiten in gleichlaufenden, aus fernem Hintergrund nach vorn zu eilenden und stufenartig übereinandergelagerten Reihen gegenüber; über ihnen bilden himmlische Scharen die Wölbung des mächtigen Raumes. Im unteren Mittelstreifen, unter den Schemelwolken der untersten Sitzreihen, verharren Kopf an Kopf schweigende Menschenmengen. Keine einzige Bewegung stört die atemlose, erhabene Andacht. Die Blicke der Tausende sind unverwandt und bewegungslos auf die Gottheit gerichtet. Der ganze Inhalt ist zum ruhenden Geschehen umgestaltet, in dem sich vernünftige Klärung und Wille nach Anschaulichkeit durchdringen.

In Italien dagegen ist das *Geschehen im Bild Handlung* in reinster Ausprägung. Die gegenwartsgebundenen Bewegungen schließen sich zu einer Handlung zusammen, erfüllen sich, gipfeln in ihr. Dabei ist natürlich unter Handlung nicht nur eine Steigerung verstanden, sondern lediglich der Grundsatz der bewegten Verbindung und Verknüpfung. Der Unterschied zwischen italienischer und französischer Auffassung tritt deutlich zutage, wenn man Gaddis Tempelgang Mariä in Santa Croce in Florenz demjenigen von Paul Limburg (120) gegenüberstellt, wie dies Fierens-Gevaert zum Beweise motivischer Beeinflussung des Franzosen tut (121). Gaddi löst das Ereignis inhaltlich und formal in zahlreiche bewegte Gruppen auf, die sich im Bewegungszug über Raum und Bildfläche verteilen und sich zur Handlung zusammenschließen; der Franzose sondert das Geschehen in inhaltlich geklärte Begriffe, die sich, in ruhige und einheitliche Einzelformen gegossen, im Gleichgewicht gegenüberstehen. Das schaulustige Volk verharrt als geschlossene begriffsbestimmte Masse am Fuße der Treppe, auf der ganz vereinzelt die kleine Maria dem Hohenpriester entgegenzusteigen im Begriffe ist, während sich bei Gaddi die bewegungserfüllte Hauptszene ganz in die auf der riesigen Treppe ungleich in Handlungen verteilte Zuschauermenge einflicht.

In Deutschland wickelt sich der *Bildvorgang in erzählerischer Form* ab, abfolgend und zugleich immer vorstellungsergänzt.

In ganz reiner Form läßt sich die Schaustellung in der französischen Kunst nicht immer verwirklichen. Es kommt darauf an, wie weit ihr die inhaltlichen Anforderungen entgegenkommen. Kein Kunstkreis kann sich auf das beschränken, was ihm am meisten liegt. Die Aufgaben der Verbild-

(119) Stundenbuch des Etienne Chevalier. Henry Martin, a. a. O., Abb. 29.

(120) In den Très Riches Heures de Chantilly.

(121) Fierens-Gevaert und Paul Fierens: «L'Histoire de la peinture flamande au 15e siècle», 1. Band. Brüssel 1926.

lichung umfassen doch mehr oder weniger überall die gleichen Gebiete. Die gegebenen Inhalte sind eben das Primäre; eine Kulturgemeinschaft versucht ihre besondere Auffassung in ihnen bestmöglich zu erfüllen, zieht höchstens diejenigen vor, in denen sie die eigene Auffassung am besten ausdrücken kann. Wie die ruhenden Inhalte dem italienischen Sinn für die Handlung nicht entsprechen und eigentlich auch nie ruhend gestaltet sind, so ist umgekehrt die Darstellung der Bewegung im wirklichen Sinne des Wortes der Begrifflichkeit des Franzosen fremd. Sie wird immer als Beschaffenheit aufgefaßt und bei jeder Gelegenheit in Ruhestellung umgesetzt, um als geklärter Begriff in das einheitlich-gleichzeitige Geschehen eingefügt zu werden. Schon Jahrhunderte vor der scharfen vernünftigen Forderung nach einem Einheitsgeschehen, wie sie im 17. Jahrhundert für die Bühne aufgestellt wurde, finden sich in Frankreich alle Ansätze zur späteren Entwicklung enthalten.

DER BILDRAUM

Jedes Geschehen im Bild braucht ergänzend einen Raum, in dem es sich entwickeln kann. Die große und tiefgehende Wandlung von einer begrifflich-unbedingten zu einer erscheinungsmäßig-beobachtenden Darstellungsweise, die, wenn auch nicht gleichartig und gleichmäßig, so doch grundsätzlich das ganze Gebiet der romanisch-germanischen Kulturen erfaßt, läßt, gleichzeitig mit der wirklichkeitsentsprechenderen Gestaltung und Verbindung der Einzelinhalte, die sich zum Geschehen formen, die Raumdarstellung zu einer der wichtigsten Aufgaben werden.

Summarische Raumbezeichnungen waren auch in der frühmittelalterlichen Darstellung nie verschwunden. Zu Ende des 13. Jahrhunderts häufen sie sich und nehmen einen breiteren Raum im Gesamtinhalt ein. Allmählich treten an Stelle der bloßen Raumsinnbilder einzelne vertiefende Linien, die in zunehmendem Maß den flächigen Eindruck aufheben. Figuren und Gegenstände lösen sich aus der Fläche heraus, treten von ihr zurück. Die Entwicklung steigert sich zu immer größerer Schnelligkeit. Sie ist wie ein Feuer, das erst klein brennt und sich schließlich mit rasender Eile ausbreitet, bis alles Erfaßbare verzehrt ist. Langsam nur faßt die Vorstellung räumlicher Gestaltung Fuß, und langsam nur festigt sie sich in den Anfängen; doch von einem gewissen Zeitpunkt an – es ist zu Beginn des 15. Jahrhunderts – werden die Folgerungen der Unternehmung in kurzer Frist erkannt und im Laufe weniger Jahrzehnte durchgeführt.

Das Problem der Raumdarstellung ergibt sich aus der Absicht der Wirklichkeitseinbeziehung in die bildliche Darstellung. Es ist dem ganzen Abendland gemein. Jedoch sind das Wesen des Bildraumes im allgemeinen, seine Bedeutung für die Darstellung im besonderen, der Verlauf seiner Entwicklung und die Art seiner Gewinnung in jedem Kunst- und Kulturkreis wieder anders. Die Gesamtheit der einem Volk eigentümlichen Anschauungen lenken die Entwicklung der Raumdarstellung wie auch diejenige der Gestaltung des Geschehens in vorbestimmte Bahnen. Dabei werden sich natürlich Bildraum und Bildhandlung in ihrem besonderen Wesen entsprechen.

Die Gesetze der französischen Raumgestaltung leiten sich aus den Bedürfnissen der begrifflichen Klärung in anschaulichen Formen ab. *Die Tiefe wird von Anfang an anschaulich gestaltet*, d. h. ihrer Art und Ausdehnung nach sichtbar und eindeutig festgelegt. *Alle tiefenführenden, raumkonstruktiven Linien*, seien sie nun baulicher oder landschaftlicher Natur, *werden möglichst klar und offenbar dargelegt*, zum mindesten ihre Ansatzpunkte müssen immer sichtbar sein (Abb. 10). Die Tiefenführung wird dadurch einfach und unmittelbar; sie kann in einem Zuge abgelesen werden. Die Entwicklung der Raumdarstellung ist eine außerordentlich regelmäßige und folgerichtige. Die Darstellung des Raumes als solche wird nie zum Problem, wie in Italien. Mit einer mehr auf begrifflichem Wege als am darzustellenden Inhalt gewonnenen Klarheit werden die räumlichen Verhältnisse angegeben. Schritt für Schritt erweitert sich das Darstellungsfeld nach der Tiefe zu. Die schmale Bodenzone, die sich aus der Bodenlinie entwickelt, verbreitert sich gleichmäßig und bietet immer mehr wirklichen Stehraum. Besonders anschaulich markieren in Innenräumen die Fliesenböden (die schon in der flächenhaften Darstellung in begrifflicher Weise verwendet worden waren) das Vordringen in die Tiefe. Eine Fliesenreihe nach der andern wird hinten zugefügt (Abb. 5) und gibt genaue Rechenschaft über die räumliche Tiefe. Die gleiche Rolle fällt auch der Decke zu, die damit zur zweiten Kontrollinstanz für die Tiefe von Innenräumen wird. Die nordfranzösische Malerei kennt hauptsächlich die einfachen Längs- und Querbalken (122), seltener die Tonnengewölbe mit

(122) Kleines Stundenbuch des Herzogs von Berry: Geburt Johannes des Täufers. Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 18014 fol. 207. – Großes Stundenbuch des Herzogs von Berry: Verkündigung Mariä. Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 919 fol. 34. Abbildung bei Leroquais, a. a. O., T. XVIII und XXIX.

Gurtenstützung (123); in Südfrankreich begegnet man Decken, die auf rechtwinkligen Trägern ruhen (124). Doch auch Kreuzgewölbe (125) sind trotz ihrer nicht einfachen Darstellung in der Verkürzung immer so klar angelegt, daß sie bei der Befestigung der räumlichen Gesamtverhältnisse mitwirken.

Um der Anschaulichkeit das erreichbare Höchstmaß zuzusichern, werden die *Räume fast ausnahmslos senkrecht zur Bildfläche angelegt* (Abb. 5, 10, 12, 13) (126). Selbst in den Fällen, wo die Räume mit ihrer Abschlußfläche in einem andern – aber immer noch bestimmten – Winkel auf die ideale Vordergrundsfläche des Bildes stoßen, bleibt die Tiefenführung innerhalb ihrer angegebenen Begrenzungen eine gleichlaufend-senkrechte (127). Da nun die Räume durchweg regelmäßig aufgebaut werden, so gliedern sie, in der senkrechten Projektion auf die Fläche, auch diese regelmäßig (128). Der Raum wird von der Fläche aus, d. h. im Hinblick auf die regelmäßige (verhältnismäßig-einheitliche) Gliederung derselben angelegt. Die Grundrisse der Räume sind alle regelmäßig.

Zwischen den einzelnen Raumangaben bestehen gegenseitige Bezüglichkeiten. Jeder Raumteil hat von Anfang an seine feste, raumbezeichnende Aufgabe und steht zu den anderen Raumteilen in einer bestimmten räumlichen Beziehung. Der dargestellte Raum ist zwar zu Beginn der Raumdarstellung noch nicht bezüglich der wirklichen Verhältnisse, aber doch im logischen Sinne folgerichtig gestaltet. Er ist immer möglich, konstruktiv überlegt und einheitlich bezüglich aufgebaut. Die Entwicklung geht bewußt vom einfachen zum schwierigeren Raum, und zwar so weit, als derselbe noch als genügend klar empfunden wird.

Der in begrifflicher Regelung auf anschauliche Weise senkrecht zur Bildfläche aufgebaute Raum mit einfachem und regelmäßigem Grundriß und allseitiger Übereinstimmung der einzelnen Teile erfüllt alle Forderungen nach Einheitlichkeit. Wie zu erwarten, spielt sich das einheitliche Geschehen auch im einheitlichen Raume ab.

Wichtig für die einheitliche Wirkung ist vor allem auch die *klare Begrenzung des Raumes*, der deshalb die größte Bedeutung zugemessen wird. Nach allen Seiten hin werden Abschlüsse angebracht, die auch dann darstellerisch zur Geltung kommen, wenn sie nicht in Form wirklicher Schranken gestaltet werden. Mit der Einheitlichkeit des Geschehens und der strengen Begrenzung der Inhalte auf die Bildfläche geht die Vorstellung eines allseitig abgeschlossenen Raumes Hand in Hand. Der Bildraum wird ebensowenig wie die Bildfläche verlassen. Selbst die Landschaft wird so angelegt, daß sie seitlich, an den Bildrändern, in erfüllten Linien endet; Bergzüge oder Bäume werden vom Rande in der Art überschnitten, daß sie als abgeschlossen und abschließend erscheinen.

Die Vorgänger des Hintergrundsabschlusses sind die regelmäßigen Ornamente der flächenhaften Darstellung. Beliebt sind die geeckten oder gerauteten Muster, die die szenische Aufteilung erleichtern und für das Dargestellte als *flächige* Bezugsordnung zu verwenden sind. Das pflanzliche Schmuckwerk und die Ranken, die in verschiedenen Stili-

(123) Boccaccio Johanns ohne Furcht: Der Tyrann Dionys von Syrakus. Paris, Ars. Bibl., Ms. 5193 fo. 141 vo. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Abb. 4. – Pariser Stundenbuch: Der hl. Hieronymus am Schreibpult. Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 1161 fol. 268. Abbildung bei Leroquais, a. a. O., T. XXVI.

(124) Klapp-Altärchen mit Szenen aus dem Leben Christi und Heiligenfiguren. Südfranz., Ende 14. Jahrh. Franz. Privatsammlung. Photo Giraudon 4723.

(125) Bedford Missel: Anna selbtritt mit der Herzogin von Bedford im Gebet. London, Brit. Mus. ADD Ms. 18850. Abbildung bei Blum-Lauer: «La miniature française aux XVe et XVIe siècles», T. II, 2.- Familienbild des Juvenal des Ursins, Louvre. Abbildung bei Durrieu: «La peinture à l'Exposition des primitifs français»,

(126) Die Miniatur «Das Verbrechen des hl. Julian» im Stundenbuch des Herzogs Peter von Bretagne (Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 1159 fo. 155 vo.) ist einer der seltenen Fälle, wo der Raumeindruck hauptsächlich durch einen tiefenhaft-diagonal gestellten Gegenstand (das Bett, in dem die beiden Ermordeten liegen) zustande kommt. Doch beweisen der gleichlaufend zur Vordergrundslinie konstruierte schwarzweiße Fliesenboden sowie die Balkendecke, daß der Gesamtraum doch senkrecht zur Bildfläche steht. Abbildung bei Leroquais, a. a. O., T. LIII.

(127) In einem Textbild des Boccaccio Johanns ohne Furcht von Burgund (Paris, Arsenalbibl. Ms. 5193) mit der Darstellung des Tyrannen von Syrakus (fo. 141 vo.) ist der nach vorn durch einen Bogen abgeschlossene Raum so zur Bildfläche gestellt, daß seine vordere Abschlußfläche von der idealen Vordergrundsfläche spitz abgewinkelt ist. Die Raumkonstruktion ist bezüglich ihrer eigenen vorderen Begrenzung jedoch senkrecht. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Abb. 4.

(128) Vgl. S. 24.

sierungsgraden bald farbig die gemalten Gründe, bald gepunzt die Goldgründe füllen, sind klar ausgearbeitet, von regelmäßigen, sich in Abständen wiederholenden Formen, und werden gegen die Ränder hin mit irgendeinem Saumornament abgeschlossen (129). Diese Randleisten umfassen ursprünglich die flächenhafte Darstellung als Rahmen, halten sich aber später, bei beginnender Raumvertiefung, noch lange als Abschluß des bereits zurückgeschobenen ornamentierten Hintergrundes, der dadurch in erhöhtem Maße als Wand wirkt. Zahlreich sind sie in der Schule von Avignon, wo sie dunkel, meist schwarz, die goldene Ornamentik fassen (130). Eine andere Lösung des bestimmten Raumabschlusses in der Frühzeit ist die Ausgestaltung der Fläche als Vorhang, der oben mit Ringen an einer Stange befestigt ist (131). Seien es nun bloß Begriffe, wie jene tafelartigen Hintergründe, oder bereits wirkliche Gegenstände: es wohnt ihnen stets die Aufgabe endlicher Tiefenbegrenzung inne. Im Laufe der Entwicklung wird die rückwärtige Abschlußwand langsam zurückgeschoben; bald wird sie nur noch durch Hintergrundskulissen angedeutet und scheint sich schließlich im Äther der erscheinungsmäßigen Darstellung aufzulösen. Aber sie scheint nur: daß der Begriff des geschlossenen Raumes auch in der freieren, beobachtenden Darstellung weiterlebt, zeigen vereinzelte Beispiele, wie Foucquets Kreuzabnahme Christi im Chantilly-Kodex, wo die Wolken in Form eines Halbzylinders den Luftraum nach der Tiefe zu abschließen (132). Um Abschluß und Einheit zu wahren, faßt der Franzose die Hintergründe in großen, einfachen Linien zusammen und verlegt keine Geschehnisse mehr hinein. Weite, ruhige Wiesenflächen (Horizontale, d. h. Parallele zur Bildfläche) mit wenigen, immer kleiner werdenden Baum- und Buschreihen beschließen Marmions oder Froments Gemälde. Räume, die nach hinten hin fest begrenzt werden, besitzen auch überall dieselbe Tiefe, ein Moment, das für die Einheit des Raumeindruckes wesentlich ist (133).

Von größter Wichtigkeit ist nun, daß die geschlossenen Raumzellen auch nach vorn hin abgegrenzt sind, daß die ideale Vordergrundsfläche als Trennungswand aufgefaßt, wenn auch – natürlicherweise – nicht immer dargestellt wird.

In der begrifflichen Darstellung, die die Gegenstände in einer Ebene ausbreitet, genügte zur Wahrung der bildlichen Einheit der Abschluß gegen die Flächenränder, also die Rahmung. Zu einer Zeit, da räumliche Wertung noch völlig unbekannt war, wurde es nicht als unzulässig empfunden, wenn einzelne Gegenstände den Rahmen etwas überdeckten (134), da ja damit die Aufgabe und Wirkung desselben nicht beeinträchtigt wurde. Viel strenger ist das Empfinden räumlichen Anlagen gegenüber. Vom Augenblicke an, da man auf räumliche Vertiefung ausging, wurde auch

(129) Die Dreifaltigkeit und die vier Evangelisten. Nordfranz., Flügelaltärchen, um 1390. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. – Brustbild Mariä, nordfranz., Ende 14. Jahrh. Franz. Privatbesitz, Photo Giraudon 6932. – Kreuzigung Christi. Südfranz., um 1410. Basel, Öffentl. Kunstsammlung. – Unter franz. Einfluß benützen auch die westdeutschen Schulen hier und da die Randleisten. (Vgl. die kölnische Darstellung der hl. Veronika mit dem Schweißtuch. München, Ältere Pinakothek.) – Sonst kennt die deutsche Kunst einerseits die unbestimmten leeren Flächengründe (Meister Bertram: Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle. Vgl Abb. 6), andererseits das üppige Gewucher sich durchdringender Rankenmassen, das vor keinem Rande halt macht und die Figuren gleichsam einspinnt. (Tucher-Altar. Nürnberg, Frauenkirche.)

(130) Der selige Peter von Luxemburg im Gebet, um 1435. Avignon, Musée Calvet. – Der hl. Anton, um 1450. Carpentras, Museum. – Retabelaltar mit den hl. Johannes d. T., Stefan und Anton, um 1450–60. Greolières (Alpes maritimes), Stefanskapelle. – Abbildung bei Guiffrey-Marcel: «La peinture française des primitifs», Bd. I, T. XIII und LI; Bd. II, T. XXV.

(131) Bildnis des Königs René von Anjou in seinem Gebetbuch, um 1436 (Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 1156 A fo. 81 ro.). Abbildung bei Durrieu: «La peinture à l'Exposition des primitifs français», S. 37. Paris 1904. – Konrad Witz verwendet dieses in Frankreich seit dem 14. Jahrh. häufig auftretende Motiv in seinem Basler Heilspiegelaltar auf den Goldtafeln der Innenseite.

(132) Henry Martin, a. a. O., Abb. 18.

(133) Daß ungleiche Bildtiefe der Einheit des Raumes entgegensteht, geht aus einem Gemälde des Meisters von St. Severin, den Traum der hl. Ursula darstellend (Köln, Walraff-Richartz-Museum) hervor. Neben einem Wohnraum führt ein Gang in ferne Tiefen, weg vom Geschehen.

(134) Es geschieht auch dies nur in beschränktem Maße, so etwa beim Kampf zwischen David und Goliath im Breviar Philipps des Schönen (Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 1023 fo. 7 vo.), wo die Füße mehrerer Personen über die Randleiste zu liegen kommen. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Abb. 24. Ein weiteres Übergreifen, das die flächenhafte Bildeinheit wirklich gefährden könnte, wird vermieden

eine – ideale – Scheidewand gegen den Betrachter hin aufgestellt. Die Vordergrundsfläche behält nicht nur kompositionell für die Verteilung der regelmäßig auf sie projizierten Raumwerte ihre Gültigkeit, sondern besteht darüber hinaus auch als Trennungswand.

Um dies augenfällig zu machen, bedient sich die Darstellung ganz verschiedener Mittel. Auch hier (135) gibt es eine einfachere Art, die sich nur auf die Anordnung der Figuren im Raum beschränkt, und eine betontere, die die Trennung durch eingeschobene Gegenstände verdeutlicht. Beide laufen über ein Jahrhundert nebeneinander her, doch ist die letztere im allgemeinen die frühere und bleibt im großen und ganzen begrifflicher Vorstellung verknüpft.

Unter den bildlich dargestellten Trennungsmotiven sind die architektonischen Rahmungen am häufigsten. Sie haben eine sehr alte Tradition, waren schon in der Spätantike gebräuchlich. In Frankreich tauchen sie immer wieder auf und finden seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in der Form von säulengestützten Dreipässen (136) häufige Anwendung. Mit der Vertiefung des Raumes erhalten sie neben der flächenrahmenden und szenengliedernden auch eine raumabschließende Bedeutung. Sie bilden das Eingangstor zur Bühne, allerdings trennend, und nicht einführend, aufzufassen, da der Bildvorgang hinter ihnen zur Darstellung gelangt. Ganz klar kommt dies in einer Verkündigungsminiatur des Jean Pucelle im Gebetbuch der Jeanne von Evreux zur Geltung (137). Das kleine Haus, in das die Szene verlegt ist, wird durch eine dünne Säule in einen niedrigen Vorraum und in einen größeren Hauptraum geschieden, in dem Maria sitzt. Der zu ihr tretende Engel ist *hinter* die Säule gestellt, die damit die trennende Funktion nach vorne aufnimmt und die ausgebrochene, aber doch noch als vorhanden empfundene Hauswand an einer Stelle bezeichnet. Dem vollständig, samt Dach und Lukenfenstern, dargestellten Haus haftet noch die Vorstellung eines Begriffes an, doch ist bereits die zukünftige Raumauffassung deutlich ausgeprägt. Die Säule hat hier nicht die Aufgabe, den Inhalt, der ja unmittelbar zusammengehörig ist, anschaulich zu gliedern (138); sie sondert den einheitlichen Inhalt in einer einheitlich-abgeschlossenen Raumzelle vom wirklichen Freiraum ab. Der dargestellte Raum ist ein Bildraum, der inhaltlich-begrifflich mit anschaulichen Mitteln abgeschlossen ist.

Die architektonische Rahmung hält sich bis ins 16. Jahrhundert (Abb. 13), wird zuweilen auch in späteren Jahrhunderten in zwangloserer Form noch öfters verwandt. Wie lieben es die Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts, allen voran Hubert Robert, Ausblicke durch eine im Vordergrund aufgestellte Architektur wahrnehmen zu lassen (139). – Mit dem Gesamtinhalt wird auch die trennende Architektur im Verlauf des 14. Jahrhunderts stärker räumlich. Auf einem von Jean de Bondol gemalten Widmungsblatt des Jean de Vaudelaer an Karl V. (140) sind die zierlichen, dünnen Säulchen, die den reich gegliederten Bogen tragen, bereits plastisch. Gegen die Jahrhundertwende verfestigen sich die Abschlüsse noch mehr: breite Rundbogen oder Korbbogen lagern auf festen Pfeilern oder Säulen. Es gibt verschiedene Lösungen; neben der einfachen Arkade, die fast unbezüglich vor die Szene gestellt ist (141), finden sich

(135) Ganz ähnlich wie bei der formal-darstellerischen Betonung wichtiger Inhalte. (Vgl. III. Abschnitt, 1. Teil, S. 43.)

(136) Sehr schön ausgeprägt finden sich diese im Psalter Ludwigs des Heiligen (Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 10525. Abbildung bei Couderc: «Les enluminures des Mss. du Moyen âge de la Bibl. Nat.». Paris 1926).

(137) Paris, Baron Moritz von Rothschild. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O.

(138) Dies ist an der Tatsache abzulesen, daß sich der Engel hinter ihr befindet, also von ihr (in klarer Weise) überschnitten wird, und nicht links von ihr im kleineren Vorraum steht.

(139) Hubert Robert: Le pont (Besitz 1914: Ch. Brunner); L'escalier de pierre (Comte de Franqueville).

(140) Haag, Museum Meermann-Westrheenen. Abbildung bei Michel: «Histoire de l'art», III, 2. – Ähnliche Arkaturen sind in Jacquemard de Hesdins Miniaturen im Großen Stundenbuch des Herzogs von Berry (Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 919) angebracht, z. B. auf der Hochzeit von Kanaa. Abbildung bei Durrieu: «La peinture à l'Exposition des primitifs français,» S. 53.

(141) Der Tyrann von Syrakus im Boccaccio Johanns ohne Furcht (Paris, Arsenalbibl. Ms. 5193 fo. 143 vo.). Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Abb. 4. – Die Trennung ist in dieser Miniatur dadurch besonders stark betont, daß der Rundbogen, der den vorderen Abschluß des Raumes versinnbildlicht, auf der linken Bildseite wie im Scharnier von der idealen Vordergrundsebene abgewinkelt ist. Der dargestellte Raum endigt nicht in der Vordergrundsebene, sondern schon hinter derselben.

die turmbeseiteten und zinnenbekrönten Aufschnitte von Innenräumen (142). Wie früher schon (143), so ist auch hier wieder die Beständigkeit einzelner Motive auffallend. Das Widmungsblatt der «Vie et miracles de St. Denis» (144) und das Titelblatt eines Exemplars der «Lamentation de Salmon» (145) zeigen bei aller Verschiedenheit im einzelnen doch ähnliche Raumanlage und Abschlußmanier. Die Bogenabschlüsse sind besonders in den ersten vier Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts weit verbreitet. Eine besondere Farbe, die stark vom übrigen Bildinhalt absticht und sich darin oft nicht mehr wiederholt, kann den Eindruck der scharfen Scheidung noch vermehren.

Neben den Trennungsbogen, die die ganze Bildfläche rahmen, kommen in der französischen Kunst zahlreiche andere räumliche Abschlußmotive vor. Manchmal ergeben sie sich aus der Darstellung selbst, wie etwa auf gewissen Miniaturen der «Merveilles du monde», wo Hügel oder Bäume des Vordergrundes sich von beiden Bildrändern her wie Kulissen vor den Hauptinhalt schieben, diesen oft etwas überdeckend; manchmal werden sie einfach hinzugefügt. Auf einer Darstellung des Schmerzensmannes im Gebetbuch Karls VI. in Wien (146) wird der blumenbesäte Rasen, auf dem sich die nächsten Anverwandten um den Sarkophag scharen, nach vorne durch eine niedrige, dreitürmige Zinnenmauer abgeschlossen; auf einer Miniatur aus den «Très belles heures de Notre Dame du duc de Berry» (147) steht der von zwei Engeln gestützte, kraftlos nach vorn überfallende Leichnam Christi hinter einem beidseitig im unteren Viertel einer architektonischen Randleiste befestigten Tuch, das nach der Mitte zu durch sein eigenes Gewicht in leichtem Bogen herunterhängt. Sowohl Rahmung als auch Tuch wirken dem vorgebeugten Christuskörper entgegen. – Andere Räume werden durch einzelne Stufen (148) oder durch seitlich eingezogene Eckvorhänge (149) nach vorn begrenzt. Selbst auf Bildnissen, die doch zwecks Beschränkung auf das Wesentliche (150) meist gar nicht in eigentliche, ausführlich beschriebene Räume gestellt sind, wird gern die Büste hinter vorgeschobenen Schranken dargestellt, die dann mit der Funktion des Abschlusses auch die der Raumbildung schlechthin verbinden (151).

Der vordere Raumabschluß kann jedoch auch ohne ganze oder teilweise Trennungswände mittelbar zum Eindruck gebracht werden. Personen oder Gegenstände werden räumlich in einem bestimmten Abstand vom Bildrand aufgestellt: ein Hinausgreifen oder Hinausragen über die vordere Bildfläche kommt sowieso nicht in Frage; doch auch eine allzu nahe oder eine allzu ferne Aufstellung von derselben wird vermieden. Denn beide können suggestiv eine gewisse räumliche Saugwirkung ausüben. Der Abstand der Figuren von der Vordergrundsfläche wird deshalb verhältnismäßig zu anderen Raumangaben festgelegt; es ist weniger die absolute Entfernung jedes Gegenstandes von der Vordergrundsfläche, als das gegenseitige Verhältnis der Entfernung aller Gegenstände, das festlegend wirkt. Die Gesamthandlung entwickelt sich gleichlaufend oder doch bezüglich zur Bildfläche.

Beim Fehlen von Trennungsschranken ist ein

(142) Sostrata und Laches im Térence des Ducs. Paris, Arsenalbibl., Ms. 669. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Abb. 5.

(143) Vgl. S. 41.

(144) Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 2090. Der Mönch Yves übergibt Philipp dem Langen sein Werk. Um 1317. Abbildung bei Couderc: «Les enluminures des Mss. du Moyen âge de la Bibl. Nat.,» T. X.

(145) Mit der Widmung an Karl VI., um 1420. Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 23279. Abbildung bei Michel, a. a. O., Bd. III, 1, S. 159.

(146) Wien, Nat. Bibl., Ms. 1855 fo. 21 vo. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Bd. I, Abb. 63.

(147) Paris, Sammlung Moritz von Rothschild. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Bd. I, Abb. 94.

(148) Der Erzengel Michael erscheint Karl VIII. Institutions de l'ordre de St. Michel. Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 14363. – Meister von Moulins: Verkündigung Mariä auf den Außenseiten der Altarflügel. – Wo in der deutschen Kunst des 15. Jahrh. der Boden mit Absätzen oder Stufen beginnt, ist immer ein französischer Einfluß im Spiel (Konrad Witz: Die hl. Katharina und Barbara. Straßburg, Museum).

(149) Foucquet: Bildnis Karls VII. Paris, Louvre. – François Clouet: Bildnis Karls IX. Paris, Louvre.

(150) Vgl. S. 66.

(151) Foucquet stellt den Jüngling der Liechtenstein-Galerie in Wien hinter eine simsbekrönte Brüstung, auf die er ihn die Linke aufliegen läßt. – Die gleiche Anlage zeigt auch das (in rechter Dreiviertelansicht gegebene) Bildnis Philipps des Kühnen von Burgund im Louvre. Das Motiv findet über Corneille de Lyon und die Clouets hinaus noch bei Lagneau, in der Schule der Dumoustiers und in vielen Bildnisstichen des 17. und 18. Jahrh. Verwendung.

leerer Raumstreifen im Vordergrund das Übliche. Seitdem im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts die Raumbühne stärker vertieft wird, bildet sich auch das Empfinden für ein Verhältnis von Raumbesetzung und idealer Vordergrundsfläche heraus. Auf den Teppichen von Angers ist fast überall ein schmaler Vordergrundsstreifen freigelassen. Foucquet, der Betonungen liebt, läßt zudem noch auf der Anbetung der Dreifaltigkeit (152) die Menge der Gläubigen dem Betrachter den Rücken zuwenden, die Abgeschlossenheit von Raum und Geschehen in sich selbst noch hervorhebend (153).

Der französische Bildraum ist also als allseitig abgeschlossenes Gebilde gedacht, in begrifflicher Weise durch scharfe Umreißung geklärt, zu den andern Inhalten in feste Beziehung gebracht und folgerichtig der allgemeinen Aufbauordnung eingefügt, dabei mit anschaulichen Mitteln deutlich faßbar gemacht. Er wirkt einheitlich und wird auch in der mittelalterlichen Szenenreihung in einheitliche und gerundete Teilheiten getrennt (Abb. 20).

Der einheitliche Raum findet sich auch in Italien wieder, nur erwächst er nicht einer begrifflichen Berechnung, sondern einer konstruktiven Errechnung. Auf wissenschaftlichem Wege versucht man die objektive Richtigkeit mathematisch genau zu fassen. Die Tiefengewinnung ist Konstruktionsproblem, nicht einfach Sache einer vernünftigen Überlegung, und beschäftigt die Geister deshalb auch in ungleich stärkerem Maß als in Frankreich. Die Tiefe selbst wirkt stärker als solche, als in der französischen Kunst; es haftet an ihr ein umfassenderes räumliches Empfinden. Bezüglich der Fläche gilt als Aufbaugrundsatz lediglich die Forderung nach Einheitswirkung; jedoch ist bereits festgestellt worden (154), daß für den Italiener die Einheit gewissermaßen organisch aus dem erfüllten Bewegungszug erwächst, im Unterschied von der begrifflichen französischen Gleichgewichtsvorstellung. Die Raumangaben sind deshalb, obgleich in einer festen Bezugsordnung, freier über die Fläche verteilt und, was wichtiger ist, der Raum ist nicht in begrifflicher Weise abgesteckt, sondern erstreckt sich ungezwungener, wenn auch durchaus einheitlich bleibend, in Tiefe und Breite. Nach vorn hin endlich ist er als offen empfunden und dementsprechend angelegt. Bella Martens stellt die oben erwähnte Verkündigung des Jean Pucelle derjenigen Duccios in der Sieneser Maestà gegenüber (155). Trotz der großen Ähnlichkeit und baulichen Verwandtschaft der beiden Räume sind die an sie geknüpften Vorstellungen grundsätzlich verschieden. Die Standflächen der drei vorderen Pfeiler (zwei an den Bildrändern und einer in der Nähe der Mitte, genau wie auf Pucelles Miniatur) sind auf dem italienischen Bild an den unteren Bildrand gerückt, so daß dieser ihre Sockel sogar etwas überschneidet. Die Vorderflächen der Pfeiler kragen also bereits eine Spur über die Ebene hinaus, die die materielle Bildoberfläche unwillkürlich in den dargestellten Bildraum legt; zu alledem schickt sich der Engel an, auf dem Wege *vor* dem Pfeiler, der den Gesamtraum in zwei Hälften teilt, der Gottesmutter seine Botschaft zuzutragen. Er ist in rascher Bewegung begriffen. Zwar ist der vordere, rechte Fuß in der Bildfläche noch unmittelbar vor dem Pfeiler abgesetzt (da ein *räumliches* Davor bei der Berührung des Pfeilersockels mit dem Bildrand nur in schwebender Lage möglich wäre, der Künstler aber das Feststehen auf dem Boden darstellen will), doch der rechte Arm, der Maria einen Blumenstrauß entgegenstreckt, greift *räumlich* vor ihm durch und überschneidet damit eindeutig die ideale Vordergrundsebene. Darin liegt der Unterschied zu Frankreich; der italienische Raum ist zwar begrenzt und folgerichtig aufgebaut, aber nach vorn hin geöffnet. In späterer Zeit ragen oft Glieder handelnder Personen oder Gegenstände illusionistisch in den Freiraum hinein (156) und

(152) Im Stundenbuch des Etienne Chevalier. Chantilly, Museum. Abbildung bei Martin, a. a. O., Abb. 29.

(153) Die gleiche Aufstellung findet sich auch auf dem Titelblatt des 11. Versammlungsberichtes des Goldenen Vlieses (Brüssel, Kgl. Bibl., Ms. 902), das sich dadurch als Werk eines rein französischen Künstlers zu erkennen gibt. – In den Niederlanden werden sonst französische Motive bei der Übernahme immer im eigenen Sinn ausgestaltet.

(154) Vgl. S. 42 und 52.

(155) Beide a. a. O. als Abb. 25 und 26. Die Verfasserin will durch diese Nebeneinandersetzung das «Eindringen der italienischen Raumperspektive in die französische Kunst» veranschaulichen.

(156) Giovanni Bellini: Die Gottesmutter in Anbetung des Kindes (London, Britisches Museum). Das rechte Ärmchen des Christkindes und eine quastenbesetzte Ecke des Kissens, auf dem es ruht, überragen die Vorderkante der

verbinden so den Bildraum mit diesem. Wenn Schranken irgendwelcher Art vorkommen, die den Raum als solchen umgrenzen und festlegen, so werden sie durch Bewegungen von Menschen, die über sie hinweggleiten, in ihrer trennenden Funktion eingeengt oder bedingt (157). Die Öffnung des Raumes bringt die Darstellung dem Betrachter näher.

Während in den beiden romanischen Kunstkreisen der Bildraum als Einheit aus zahlreichen aufeinander bezüglichen Raumangaben aufgebaut wird, haftet in Deutschland jedem räumlich dargestellten Gegenstand die Vorstellung räumlicher Beschaffenheit einzeln an. Ebenso wie jedem Gegenstand gesondert eine Bewegungsenergie innewohnt, so auch eine räumliche Energie. Verschiedene Angaben werden abfolgend aneinandergeknüpft und ergeben dann in der Vorstellung das Bild eines zusammengehörigen Raumkomplexes. In der Darstellung ist der Raum durchaus zusammengesetzt und formal unbezüglich, woraus sich gewöhnlich zahlreiche konstruktive Unstimmigkeiten ergeben.

Die Tiefenführung ist meist unregelmäßig und ungleich; die Raumtiefe, die an einer Bildstelle gewonnen wird, kann entweder für die ganze Darstellung zu ergänzen sein (158), oder es werden überhaupt mehrere Räume von unterschiedlicher Tiefe zur Darstellung gebracht (159). Da die Raumtiefe als Vorstellung an den einzelnen Gegenständen haftet, so ist sie an diesen gern besonders heftig zum Ausdruck gebracht. Plötzlichkeit und Stärke vereinzelter Raumangaben ersetzt dann die Überzeugungskraft des regelmäßigen Konstruktionsraumes. Jähe Verkürzungen von Raumlinien oder Personen (die natürlich auf formale Klarheit keine Rücksicht nehmen) reißen unvermittelt in die Tiefe, ohne doch je einen *bestimmten* Raumpunkt erreichen zu wollen. Die Bodenstreifen des frühen 15. Jahrhunderts sind (wenigstens für ein vernünftig erfassendes Auge) wie verlorene Auskragungen, da alle einheitlich bestimmten Maße (Verhältnisse) fehlen. Es ist, als ob gewaltsam der Unendlichkeit ein Stück Raum abgerungen werden sollte. Die sogenannte verkehrte Perspektive (160) und harte Diagonalkompositionen (161) werden mit besonderer Vorliebe verwendet.

Bei der gefühlsmäßigen Subjektivität der Raumdarstellung kann lange von einer eigentlichen Entwicklung des Raumes (wenn man von Erzeugnissen, die unter fremdem Einfluß entstanden sind, absieht) gar nicht gesprochen werden, da trotz der stärker erscheinungsmäßigen Umbildung der Einzelteile der räumliche Gesamteindruck sprunghaft wechselt: bald überwiegt Tiefen-, bald Flächenwirkung. Noch in einem Schnitte Altdorfers ist über den Aposteln, die die sterbend zusammensinkende Maria umstehen – lediglich als *Angabe* eines Kirchenraumes – ganz unvermittelt und ohne

Mauer, die ihnen als Auflager dient, und die den Raum nach vorn abschließt. In Frankreich kommt nie etwas Ähnliches vor. – Daß der italienische Raum geöffnet ist, empfindet man schon rein gefühlsmäßig in der Art, wie sich die dargestellten Personen geben. Doch sind auch Beweise aller Art leicht zu erbringen. Auf Mantegnas Kreuzigung im Louvre befinden sich im Vordergrund zwei Krieger im Gespräch, von denen der eine bis zum Oberkörper, der andere nur noch mit der oberen Hälfte seines Kopfes in die Darstellung hineinragt. Dennoch ist der Raum begrenzt, da der felsige Boden unmittelbar über dem unteren Bildrand in einer Stufe abfällt. – Auf ähnliche Weise öffnet Filippo Lippi den Raum, wenn er auf seinem Gemälde «Die Maria erscheint dem hl. Bernhard» in der Badia in Florenz den Stifter nur noch bis zum Oberkörper in der rechten Unterecke in das Bild einbezieht.

(157) Filippo Lippi: Madonna mit dem Jesuskind. Florenz, Uffizien. Die Gruppe ragt mit der ganzen vorderen Hälfte ihres plastischen Volumens über den steinernen Rahmen hinaus. – Mantegna: Der hl. Georg. Venedig, Akademie. Der rechte Arm, der die zersplitterte Lanze hält, der Kopf des erlegten Drachens und die üppige Früchtegirlande treten aus der marmornen Umfassung heraus.

(158) Gestickter Altarvorsatz aus Königsfelden (um 1400) im Berner Museum. Den tiefen, teilweise übereck gestellten

Balken- und Kasettendecken (die motivisch wohl auf franz. Einfluß zurückzuführen sind) entsprechen nur schmale Bodenflächen. Abbildung bei Wallerstein: «Die Raumbehandlung in der deutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrh.» (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, S. 118.)

(159) Auf Urs Grafs Holzschnitt mit der Schaustellung Christi führt rechts ein langer, fliesenbelegter Gang in die Tiefe, während links eine dreimal weniger tiefe Terrasse das anschauende Volk aufnimmt. Abbildung bei Daniel Baud-Bovy: «Les maitres de la gravure suisse», Abb. 1. Genf 1935. Gleiche Verhältnisse finden sich in dem unter Anm. 133 erwähnten Gemälde der Kölner Schule.

(160) Geburt Christi, Mitte 14. Jahrh. Erfurt, Museum. Abbildung bei Kurt Glaser: «Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei», Abb. 2.

(161) Kaspar Isenmann: Auferstehung Christi. Kolmar, Museum. Abbildung bei Kurt Glaser, a. a. O., Abb. 99.

jegliche Auflage ein rundrippiges Sterngewölbe angebracht (162). Eine konstruktive Folgerichtigkeit kommt erst unter italienischem Einfluß seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts zustande. Die neu erblühte mittelländisch-lateinische Kultur überwältigt durch die vernünftige Logik ihrer Systeme die auf dem Gefühl aufgebauten deutschen Anschauungen. Die eigentliche deutsche Darstellungs*form* tritt zurück, geht fast unter, nur die ihr entsprechende *Art* der abfolgenden Bilderfassung bleibt bestehen. Die Darstellung entspricht somit nicht mehr der menschlichen Grundhaltung: wie stark der innere Gegensatz ist, zeigt sich schon in gewissen Stichen Dürers (163), wo als Hintergrund gefühlsmäßig-weiterführend zu erfassender Personen vernünftig klare und einheitliche Räume kalt und fremd wirken.

Neben der Zusammengesetztheit ist für den deutschen Raum auch die Unbegrenztheit kennzeichnend. Auch hier wird versucht, räumliche Vorstellungswerte im Bilde zur Wirklichkeit werden zu lassen. Die Darstellung leistet einer überrationalen weiterführenden Vorstellung Vorschub, indem sie mit endlichen Mitteln Unendliches andeutet. Ferne und Weite, Unendlichkeit und Unbegrenztheit des Raumes, den der Betrachter auf den Flügeln seiner Phantasie durcheilen kann, sollen dargestellt werden. Schranken fehlen; nirgends werden Abschlüsse geduldet, die der Phantasie Mauern wären. Selbst Innenräume sind fast immer irgendwo durchbrochen, oft durch zahlreiche Ausblicke geradezu durchlöchert. Man denke an die Gebäulichkeiten, in denen die Niederländer von Roger bis Brueghel ihre Geburts- und Anbetungsszenen unterzubringen pflegen: durch Bögen, Fenster und Dächer scheinen Landschaft und Himmel durch und lassen die Weite des dahinter liegenden Raumes ahnen (164). Ein gleitendes Licht trägt häufig das seine dazu bei, die ineinandergeschachtelten Raumteile zu verschmelzen, und – indem es auch die Trennungen von Innen- und Außenräumen verwischt – den Gesamtraum zu weiten. Die landschaftliche Tiefe ist unermeßlich. Schon in frühen Gemälden mit zusammenhängenden Landschaftsangaben tritt das Motiv eines sich nach hinten verlierenden Weges auf (165), das später, verstärkt durch Wanderer, die fernab in die Tiefe ziehen, immer wieder verwendet wird (166). Deshalb auch die reiche Ausgestaltung der Ferne, diese Vielheit von Städten und hintereinander geschichteter Gebirge, die die hinteren Raumgrenzen zerfließen lassen.

Im germanischen Kunstgebiet gibt man dem Bild nach vorn zu keinerlei Abschluß. Der deutsche und der flämische Raum kennen ja auch sonst in keiner Beziehung Grenzen. Aus Einzelangaben abfolgend zusammengefügt sind sie schon konstruktiv uneinheitlich und auch formal unvollständig dargestellt. Die Unbegrenztheit des Raumes wird noch dadurch vervollständigt, daß das Geschehen nicht halt macht vor der Vordergrundsfläche. Über sie hinweg werden Beziehungen geknüpft. Gebärden, zeigende und weisende Bewegungen, unvermittelte Blicke wenden sich an den Betrachter. Oft zeigen, besonders in flämischen Porträts, die Personen einen Gegenstand; sie halten dem Betrachter eine Blume, eine Schaumünze oder sonst etwas vor die Augen (167). Durch das «seht her» ihrer Bewegungen fällt die materielle Trennung zwischen Bildraum und Freiraum. Neben solchen illusionistischen Mitteln, die natürlich erst dem 15. Jahrhundert angehören, wird die Randüberschneidung dazu verwandt, um den Raum «ausfließen» zu lassen. Das Angeschnittene muß dann

(162) Abbildung bei Max I. Friedländer, a. a. O., S. 88.

(163) Z. B. in dem als Ergänzungsblatt zur großen Passion um 1510 entstandenen Abendmahl oder dann in der Ehrenpforte.

(164) Auch diese Durchblicke sind nicht von fester Form. Es ist bezeichnend, daß der romanische Rundbogen, den Jan van Eyck sicherlich aus einem von franz. Auffassungen abgeleiteten Drang nach Klärung der räumlichen Gestaltung in die Darstellung einführt (Madonna des Kanzlers Rollin, Louvre), schon von seinen unmittelbaren Nachfolgern in einem gegenteiligen Sinne benützt wird. Durch Überschneidungen und Abdeckungen wird die Klarheit der Rundung wieder aufgelöst. (Roger van der Weyden: Anbetung der Könige. Kolumba-Altar. München, Ältere Pinakothek.)

(165) Beweinung Christi am Kreuz. Bayrisch, um 1400. München, Nationalmuseum. (Aus der Münchner Augustinerkirche.)

(166) Memling: Die Ankunft der hl. Ursula in Basel. Ursulaschrein, um 1488. Brügge, Johannishospital. An diesem Beispiel ist besonders genau zu ersehen, wie die Vorstellung der Raumtiefe sich assoziativ an die abfolgende Betrachtung der enteilenden Wandersleute knüpft.

(167) Jan Gossaert: Mann mit der Nelke. Schweiz. Privatbesitz. – Hans Memling: Bildnis des Niccolo Spinelli. Antwerpen, Museum.

diesseits der Bildebene vorstellungsmäßig ergänzt werden. Bei der Darstellung von Innenräumen wird nie ein bestimmter Raumteil gefaßt, den man auf sich beruhen lassen könnte. Altdorfer läßt in seiner Ätzung einer Synagoge (168) Wände und Gewölbe nach vorn mitten in einem Joch endigen, so daß sich der Betrachter selbst noch in diesem vordersten, angeschnittenen Joche drin fühlt. Ein Franzose hätte seitlich mit den wandgliedernden Säulenbündeln und oben mit einem querlaufenden Gurtbogen den Raum abgeschlossen.

Von den flämischen Meistern und auch von westdeutschen Künstlern, werden zwar die französischen Raumabschlüsse nach vorn als Motive ziemlich häufig übernommen (169), doch büßen diese dabei ihren abschließenden Sinn gänzlich ein. Erstens wird die Raumgrenze, die sie bilden sollten, bei der räumlichen Verteilung des Inhalts gar nicht berücksichtigt (170), zweitens sind sie konstruktiv meist nicht mehr einheitlich oder nicht mehr vollständig dargestellt (171), und drittens endlich tritt manchmal eine so reiche und so unregelmäßige Ausschmückung hinzu, daß die einheitliche Wirkung völlig verlorengeht (172). In der Miniaturmalerei des franko-flämischen Mischgebietes sind die Bogenabschlüsse, je nach der Herkunft der Künstler, in verschiedenem Sinn angewandt (173).

Abgesehen davon, daß Auffassung und Darstellung des Bildraumes in jedem der drei großen Kunstgebiete wieder ganz anders sind, ist auch die Bedeutung des Raumes für die Verknüpfung des Bildgeschehens nicht überall dieselbe. An der ausgebildeten Raumdarstellung läßt sich ersehen, daß das Interesse am Raum zonenweise von Süden nach Norden abnimmt. Der Einheitsraum der romanischen Völker unterscheidet sich nicht nur grundsätzlich vom zusammengesetzten Raum Deutschlands; er nimmt auch innerhalb der Gesamtdarstellung einen wichtigeren Platz ein. Die sinnlich-reale Einstellung drängt einer stärkeren Ausgestaltung der szenischen Unterlagen zu als die gedanklich-vorstellungsmäßige (174). Dementsprechend ist auch der Beginn der Raumdarstellung in den verschiedenen Kunstgebieten ein verschiedener, d. h. die – allgemeineuropäische – Absicht, die Erscheinungswelt in das Bild einzubeziehen, zieht, bei den einzelnen Völkern, zu verschiedenen Zeitpunkten das Bedürfnis räumlicher Unterbauung nach sich.

Duccio besitzt schon in der um 1309 entstandenen großen Majestas des Domes zu Siena mit ihren zahlreichen Szenenfolgen eine klar ausgebildete Raumvorstellung. (Folgerichtigkeit in der Einzelgestaltung ist natürlich noch nicht zu erwarten.) Frankreich folgt mit einem Abstand von etwa zwanzig Jahren. In der für Philipp den Langen angefertigten Handschrift der «Vie et miracles de

(168) Abbildung bei Max I. Friedländer, a. a. O., S. 95.

(169) Eine eigenständige Entwicklung, wie in Italien, ist deshalb unwahrscheinlich, da das Motiv im Grunde genommen der deutschen Vorstellung des unbegrenzten Raumes widerspricht.

(170) Meister Francke: Geißelung Christi. Hamburg, Kunsthalle. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O., Bd. II. Die Szene spielt sich zum größten Teil vor dem Bogen ab. Im Falle Franckes hat Bella Martens die französische Herkunft des Bogenmotivs bewiesen.

(171) Indem etwa die seitlich tragenden Stützen oder der krönende Bogen vom Rande überschnitten werden. (Vgl. Multschers Pfingstfest im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.)

(172) Zu dieser letzten Gruppe sind Rogers Johannes- und Marienaltärchen zu rechnen. Die Menge kleinfiguriger ausgehauener Szenen in den Archivolten der Bogen, die fialenbekrönten Statuen in den Laibungen und die Maßwerkverkleidung der frei bleibenden Wände sind vielmehr dazu angetan, eine phantasiefreudige Vorstellung in abfolgender Betrachtung unversehens in das Bildgeschehen einzuführen, als einem vernunftbestimmten Auge Halt zu gebieten. Auch nehmen die Architekturen einen so breiten Raum ein, daß sie dem Bildinhalt offensichtlich zugerechnet werden müssen. Die französischen Architekturen sind meist einfach und leerflächig, höchstens durch einige Gesimse gegliedert, und nehmen als bloße Raumtrennungen nur schmale Streifen dem Bildrand entlang ein.

(173) Ein reiches Vergleichsmaterial findet sich bei Friedrich Winkler: «Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts» (Leipzig 1925), und bei Paul Durrieu: «La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne» (1415–1530) (Brüssel 1924). – Es ist meiner Ansicht nach nicht gerechtfertigt, diese Grenzmalerei in Bausch und Bogen der flämischen Schule zuzurechnen. Es finden sich zahlreiche Werke darunter, die fast rein französischen Charakters sind. Man vergegenwärtigt sich selten, daß drei Fünftel der bekannten Künstler jener Gruppe französische Namen tragen.

(174) Man denke auch an die Ausschmückung der Theaterbühne. Bei der Aufführung der Shakespeareschen Stücke wurden nur Tafeln aufgestellt, auf denen die Örtlichkeit genannt wurde.

St. Denis» (175) und im Gebetbuch der Jeanne von Evreux (176), die beide in das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts fallen dürften, finden sich frühe Raumdarstellungen wirklich vertiefender Art. In Deutschland dagegen beginnt die Raumdarstellung nicht vor dem zweiten Drittel des Jahrhunderts.

Jede der volksmäßig bedingten Raumarten verbindet sich mit ganz besonderen Vorstellungskomplexen. Der allseitig abgegrenzte *französische Raum* ist eine *abgerückte Bühne*, auf der die Schaustellungen, als die alle Handlungen erscheinen, angeordnet sind. Diese Bühne ist durch vernünftige Überlegung zum folgerichtigen Aufbau geworden; die strenge Flächenbezüglichkeit ihrer Anlage kommt auch im Eindruck zur Geltung; sie bleibt in starkem Ausmaß flächenhaft, als eigentlicher Darstellungs*begriff*. Nicht nur dem Raum als Gehäuse, sondern sämtlichen raumverbundenen Gegenständen haftet diese begriffliche Flächenhaftigkeit an. Dabei ist die ganze Darstellung immer anschaulich gefaßt, im Hinblick auf eine deutliche Wirkung wiedergegeben und als Einheit verstanden.

Die italienische Raumgestaltung entwickelt sich im Laufe des 15. Jahrhunderts in den Bahnen mathematisch-konstruktiver Errechnung. Der Raum wird mit dem messenden Rüstzeug des Wissenschaftlers auf objektive Art festgestellt. In der Zeit, da an seiner «richtigen» Erfassung besonders intensiv gearbeitet wird, tritt offen zutage, wie primär die Rolle ist, die er als Ergänzung zur bewegten Handlung besitzt. Die Erreichung der räumlichen Weite ist vorübergehend Selbstzweck geworden. Selbst die Personen der Handlung sind nur noch Staffage, die durch ihre Bewegung den durch Messungen gefundenen Raum intensiviert und seine einzelnen Teile verbindet. Die bewegte Handlung schließt eine starke Raumvorstellung in sich und verlangt den «realen» *konstruierten Gehraum*. Die Darstellung will in jeder Beziehung körperlich, raumerfüllt und tiefenhaft sein. – Als zu Beginn des 16. Jahrhunderts die italienischen Perspektivlehren auch in Frankreich eindrangen und von Franzosen selbst theoretisch aufgegriffen und weiter ausgebaut wurden, da machte man sie sich fast nur im architektonischen Aufriß als wissenschaftliches Hilfsmittel darstellerisch zunutze. In Darstellungen, die als freie künstlerische Schöpfungen gelten wollten, fand die Perspektive nur höchst selten und dann eben unter unmittelbarem italienischem Einfluß Eingang; sie kann aber selbst bei Leuten wie Delaune (177) nicht die Bedeutung einnehmen, die ihr in ihrem Ursprungsland zukommt.

Der deutsche Raum endlich ist ein *vorstellungsmäßiger Erlebnisraum*, der sich aus für sich bestehenden Hinweisen allmählich aus der dargestellten Erzählung ergibt; im Bilderlebnis werden die Einzelangaben aneinandergereiht.

(175) Paris, Nat. Bibl., Ms. fr. 2090. Abbildung bei Couderc: «Album des portraits» usw.

(176) Paris, Baron Moritz von Rothschild. Abbildung bei Bella Martens, a. a. O.

(177) Vgl. La musique, Zeichnung im Louvre Abbildung bei Pierre Lavallée: «Le dessin français du 13e au 16e siècle», Abb. 71. Paris 1930.

LEBENSLAUF

Am 29. Dezember 1910 bin ich in Basel als Sohn des Johann Paul Ganz, Professors für Kunstgeschichte, und der Cäcilia Beatrix, geb. Kern, geboren. Ich besuchte das humanistische Gymnasium in Basel und legte an diesem 1929 die Reifeprüfung ab. Im folgenden Winter begann ich bei den Professoren Schneider und Focillon an der Sorbonne das Studium der Kunstgeschichte, zu welchem sich später, neben der mit ihm verbundenen Altertumskunde, mittlere und neuere Geschichte sowie die, vor allem privat betriebene, Psychologie gesellten. Nach einsemestrigem Aufenthalt in Basel bezog ich im Herbst 1930 die Zürcher Hochschule im Hinblick auf einen späteren Studienabschluß an derselben und belegte vor allem Vorlesungen bei den Herren Professoren Escher, Wölfflin, Gagliardi, Karl Jakob Burckhardt und Karl Meyer. Nach zwei Semestern siedelte ich für ein Jahr nach Bonn-Köln über, wo ich die Professoren Clemen und Lüthgen hörte, und verbrachte dann, nach vorübergehendem Winteraufenthalt in Basel, wo ich Kursen der beiden verstorbenen Historiker Dürr und Bächtold, meines Vaters und des Archäologen Pfuhl folgte, den Sommer 1933 in Berlin bei den Professoren A. E. Brinckmann, Rodenwaldt und Oncken. Auf den Winter 1933 kehrte ich nach Zürich zurück; zu meinen alten Lehrern gesellte sich hier, nach Weggang der Professoren Wölfflin und Burckhardt, noch Professor Waser. Am 12. Mai 1935 doktorierte ich mit der im Januar nach $2^1/_2$ jährigen Vorarbeiten beendigten und von Professor Escher freundlich genehmigten Arbeit „Das Wesen der französischen Kunst im späten Mittelalter" in Kunstgeschichte als Hauptfach und Schweizer Geschichte bzw. allgemeiner Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit als Nebenfächern. Die vorliegende Fassung der Dissertation ist eine leichte Umarbeitung der ersten.